

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH., REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

AVRIL 1921

Cte Paul Durrieu, de l'Institut. — Les « Heures » de Jacques IV roi d'Écosse.

A. Bredius. — Trois tableaux de Rembrandt peu connus.

P.-A. Lemoisne. — Les Carnets de Degas au Cabinet des estampes.

H. Algoud. — Un velours de Gaspard Grégoire.

André Blum. — La Caricature de guerre en France.

A. Boinet. — Une exposition d'art ancien à Fontainebleau.

Trois gravures hors texte :

Le Roi d'Écosse Jacques IV en prières sous la protection de saint Jacques, miniature d'un livre d'Heures, école ganto-brugeoise (entre 1503 et 1513) : héliotypie Marotte.

La Reine d'Écosse Marguerite d'Angleterre en prières sous la protection de son ange gardien, miniature d'un livre d'Heures, école ganto-brugeoise (entre 1503 et 1513) : photogravure.

Portrait d'un homme lisant, par Rembrandt (1645) (appartient à M. le comte de Demandolx Dedons, Marseille) : héliotypie Marotte.

32 illustrations dans le texte.

63^e Année. 715^e Livraison.

5^e Période. Tome III.

JOS. GIRARD

Prix de cette Livraison : 10 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^o carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

COMITÉ DE PATRONAGE :

MM. Léon BONNAT, Membre de l'Institut ;
Comte M. de CAMONDO, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;
R. KECHLIN, Président de la Société des Amis du Louvre ;
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;
André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées Nationaux, Professeur au Collège de France ;
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées Nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement la

CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale tous les quinze jours les ventes, les expositions et concours artistiques ; les renseigne sur les prix des objets d'art ; leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL^D SAINT-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

LES « HEURES » DE JACQUES IV ROI D'ÉCOSSE



Le est, dans le domaine de l'histoire de l'art, un groupe très important d'œuvres tout à fait charmantes, qui n'ont pas été assurément sans retenir l'attention, dont moi-même je me suis beaucoup occupé, mais sur lesquelles il reste, néanmoins, énormément à dire et qui surtout n'ont jamais été l'objet d'un travail d'ensemble assez développé pour arriver à résumer, dans une ample synthèse, tout ce qu'il est possible de connaître ou de découvrir encore à leur sujet. Je veux parler des productions mises

au jour par une école de miniaturistes, ou « historieurs » comme on disait jadis, et d'enlumineurs du plus grand talent, qui ont travaillé en Flandre depuis le dernier tiers du xv^e siècle jusque dans la seconde moitié du xvi^e, en ayant même, par un curieux cas de survivance, laissé des héritiers qui, pendant longtemps encore, sont revenus à diverses reprises à l'application des principes de l'école.

J'ai inauguré, il y a trente ans, en 1891, dans la *Gazette des Beaux-Arts*¹, l'emploi, pour désigner cette école, du vocable d'« École ganto-brugeoise », expression que j'ai eu le plaisir de voir plus tard souvent répétée par des adeptes de ma manière de voir.

Qu'il me soit permis de rappeler ici ce que j'ai dit, en plusieurs occasions, soit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, soit ailleurs, relativement à l'éclosion de cette école et au caractère de ses créations.

¹. P. Durrieu, *Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani*; Paris, 1891, gr. in-8° (publié d'abord dans la *Gazette des Beaux-Arts*, n^os de mai et juillet 1891).

Les peintres enlumineurs ou « historieurs » qui illustrèrent et décorèrent des manuscrits en Flandre au temps des deux derniers ducs de Bourgogne de la maison de Valois — Philippe le Bon, mort en 1467, et son fils et héritier Charles le Téméraire, — se rapprochaient, dans leurs conceptions, de ceux de leurs contemporains qui furent les chefs de l'école dite flamande pour la peinture des tableaux proprement dits, les Roger van der Weyden, les Dirk Bouts, les Petrus Cristus. Leurs compositions étaient conçues surtout dans un sens pittoresque et anecdotique. Ils semblaient s'être préoccupés, avant tout, d'amuser les yeux par la multiplicité et la variété des épisodes. S'ils arrivaient à rendre perceptibles les sentiments que devaient éprouver les acteurs de leurs scènes, c'était bien plutôt par la vivacité spirituelle de la mimique et l'animation des gestes que par l'expression donnée aux traits des visages.

En thèse générale, leurs figures étaient de dimensions relativement petites, avec des corps allongés et amaigris, des statures grêles, des mouvements souvent raides et gênés, dont le défaut de souplesse était encore accentué par les plis cassés des draperies.

Le coloris, sauf quelques heureuses exceptions, comme celles que nous rencontrons dans l'œuvre exquise du miniaturiste français émigré à Bruges Philippe de Mazerolles¹, ou dans les miniatures pouvant être restituées à Simon Marmion², le coloris, dis-je, était tenu dans une gamme générale montée de ton et assez sévère, qui, se combinant avec un dessin précis jusqu'à la sécheresse, contribuait à donner à l'ensemble des peintures des manuscrits quelque chose de dur.

A peu près vers l'époque de la mort de Charles le Téméraire, tué devant Nancy en 1477, commence à se manifester l'apparition d'une nouvelle école, celle dont je parlais un peu plus haut et que j'ai nommée École ganto-brugeoise.

Dans les œuvres des maîtres de cette école, les personnages sont dessinés

1. Cf. C^e Paul Durrieu, *Livre de prières peint pour Charles le Téméraire par son enlumineur en titre Philippe de Mazerolles*; Paris, 1916, grand in-4°, extrait des *Monuments et Mémoires* de la fondation Eugène Piot, publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, XXII, 1^{er} fascicule, en ajoutant à ce travail les communications de M. Henri Stein, imprimées dans le *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, année 1918, séance du 16 octobre, et année 1920, séance du 5 mai.

2. Sur les œuvres susceptibles d'être restituées à Simon Marmion, voir : Salomon Reinach, *Un manuscrit de la Bibliothèque de Philippe le Bon à Saint-Pétersbourg*; Paris, 1905, tome XI des *Monuments et Mémoires* de la fondation Piot (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 371-389); Dr Friedrich Winkler, *Simon Marmion als Miniaturmaler*, (dans le *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 1913, fasc. IV, Berlin, gr. in-4°), et Durrieu, *Livre de prières peint pour Charles le Téméraire*, etc., mentionné dans la note précédente.

avec une échelle de proportion plus forte qu'auparavant, permettant, les têtes étant plus grandes, d'y faire mieux sentir le reflet des sentiments moraux. Ce que recherchent surtout les artistes imbus de ces tendances nouvelles, c'est la grâce unie à la liberté de la touche. Comme leurs devanciers, ils ont un respect profond pour la nature ; mais ils aiment une nature plus souriante, plus aimable, plus épanouie, respirant davantage la joie et l'abondance. Ce n'est plus le souvenir de Roger van der Weyden ou de Bouts qui peut alors être évoqué ; les miniatures de la nouvelle école font penser à Memling, à Quentin Matsys et un peu plus tard à Mabuse et à Van Orley.

En même temps se produit un changement très caractéristique dans la disposition des bordures qui encadrent les pages. La vieille tradition, appliquée précédemment, consistait à faire courir sur le fond du parchemin laissé à sa teinte naturelle des tiges chargées de fleurettes, celles-ci peintes avec beaucoup de délicatesse et de vérité, mais beaucoup plus petites que la réalité, et sans relief par suite de l'absence d'ombre portée. Le nouveau système, au contraire, dont l'élosion paraît s'être accentuée approximativement entre 1470 et 1480, montre, sur des fonds dorés ou teintés qui les mettent en valeur, des imitations parfaites de fleurs, de fruits et même d'insectes et d'oiseaux, ou encore de joyaux, de pièces d'orfèvrerie, de vases de faïence, de médailles et de monnaies, motifs tous copiés rigoureusement sur la nature, et surtout peints à l'effet, avec une remarquable science du modelé et du clair-obscur, de manière à former trompe-l'œil et à donner l'impression d'objets réels se détachant en saillie. Cet effet d'illusion de relief obtenu par l'habileté du modelé est également recherché dans un autre thème décoratif qui est employé concurremment avec les semis de fleurs ou de fruits, et qui consiste dans des encadrements simulants un ensemble d'architecture dont le style, après avoir été d'abord celui du gothique fleuri, tourne peu à peu aux formes de la Renaissance à mesure que l'on descend dans l'échelle du temps.

Enfin, cette profonde modification, on pourrait presque dire cette véritable révolution dans les principes appliqués à l'illustration et à la décoration des livres, se complète par l'adoption générale d'une autre gamme de tons pour la mise en couleurs. L'école entre franchement dans la voie qu'avaient indiquée auparavant un Philippe de Mazerolles et un Simon Marmion, lorsque ceux-ci s'étaient déjà appliqués à unir dans leurs œuvres l'extrême délicatesse de l'exécution avec la séduction d'un coloris clair, blond et limpide, d'une harmonie exquise.

A l'ensemble des productions de l'école ganto-brugeoise on peut appliquer ce que j'ai dit autrefois de l'une d'elles : « Les visages, modelés en pleine lumière, ont leurs plans marqués par des dégradations de tons presque insaisissables et qui, cependant, arrivent à l'effet le plus juste. Dans les têtes

de jeunes femmes surtout, aux carnations fraîches, qui respirent à la fois la douceur et l'intelligence, la finesse est portée au plus haut degré. Tout semble fait de rien, en quelques touches légères, et cependant tout est fini et caressé jusque dans les moindres détails. Même supériorité dans le rendu du moelleux des étoffes. Les nuances les plus tendres y dominent: roses, tantôt pâles, tantôt légèrement violacés, carmins clairs, bleu de ciel, lilas, violets pâles, mais sans qu'il n'y ait rien de fade ni de mièvre dans l'ensemble. Le paysage qui sert de fond, ou que l'on aperçoit par échappées à travers des décors d'architecture, est digne des figures. Les lointains fuient, l'air circule, une lumière douce et gaie enveloppe les arrière-plans, où des constructions de briques se cachent dans des masses d'arbres. En un mot, on y trouve également les mêmes qualités d'harmonie, de transparence et de fraîcheur. »

Au moment où l'école ganto-brugeoise prit son entier développement, les conditions dans lesquelles s'exerçait l'industrie de la confection des livres de luxe subissaient une transformation capitale : l'imprimerie et la gravure étaient nées, et leur emploi se répandait de plus en plus. Ces procédés d'allure mécanique étaient destinés à porter un coup mortel aux antiques méthodes de travail exclusivement à la main, appliquées jadis par les calligraphes et les enlumineurs. Malgré tout, l'école ganto-brugeoise n'en eut pas moins, à la fin du xv^e siècle et pendant la première moitié du xvi^e, une existence très brillante. Elle compta de nombreux représentants, ayant travaillé principalement à Gand et à Bruges, d'où l'expression que j'ai créée pour baptiser l'école prise dans son ensemble.

Au premier rang d'entre eux se placent les membres des familles Bening et Horebout ; les Bening avec Alexandre Bening, ses fils Simon et Paul et la fille de Simon, Liévine Bening ; les Horebout avec Gérard Horebout et sa fille Suzanne, cette Suzanne dont le talent précoce étonna Albert Dürer, lors du voyage de celui-ci dans les Pays-Bas en 1521. Liévine Bening et Suzanne Bening eurent leurs émules dans d'autres femmes qui s'adonnèrent également à l'art délicat de la miniature : Clara de Keyser, de Gand, morte à plus de quatre-vingts ans, dont le talent de miniaturiste était apprécié déjà en 1496, et qui mérita plus tard d'être qualifiée de « grand peintre et miniaturiste¹ », Anna fille de maître Segher, médecin, et Catherine, fille du peintre Jean

1. Mon savant et regretté ami le R. P. van den Gheyn a montré qu'il y aurait de fortes raisons de croire que nous possédons des exemples authentiques du talent de Clara de Keyser dans un manuscrit offert à Charles-Quint, qui se trouve en Espagne. Voir son étude sur *Un manuscrit de l'imprimeur gantois Robert de Keyser à la Bibliothèque de l'Escorial*; Gand, 1907, in-8° (extrait des *Annales de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*, t. VIII, p. 89 et suiv.).

Sanders de Hemeßsen, qui passa en Espagne et fut au service de Marie de Hongrie, sœur de Charles-Quint.

On pourrait également dresser d'après les textes une liste parallèle de noms d'hommes s'étant livrés à l'exercice du même art.

Certains des chefs de l'école eurent une longue carrière : Simon Bening, par exemple, né en 1483 ou 1484, commence à travailler de bonne heure dans l'atelier de son père, il se fait inscrire en 1508 dans la gilde des enlumineurs de Bruges, et un demi-siècle plus tard, en 1558, à l'âge de soixantequinze ans, il manie encore vaillamment son pinceau de miniaturiste pour peindre son propre portrait.

Les ateliers ne réunissaient pas seulement les maîtres et leurs familles, comme chez les Bening et les Horebouts ; il s'y groupait également des élèves qui abandonnaient à leurs maîtres le bénéfice des travaux opérés par eux dans l'atelier¹.

Enfin, ce qui contribua à assurer la vitalité de l'école, c'est qu'elle trouva de nombreux amateurs pour placer ses productions, non seulement en Flandre, mais dans les autres régions de l'Europe. Certains des manuscrits historiés et décorés par ses maîtres ont été exécutés à destination de l'Allemagne, le texte même des volumes étant en langue allemande (c'est le cas pour cet *Hortulus animae* de Vienne que nous mentionnerons plusieurs fois).

Tantôt c'est pour l'Italie, tantôt c'est pour l'Angleterre et l'Écosse que sont parties certaines de ses plus belles créations, par exemple, en ce qui concerne l'Italie, le fameux *Bréviaire Grimani* et très vraisemblablement aussi ce livre d'Heures du pape Alexandre VI qui a été décrit dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1891².

L'Espagne, plus particulièrement, et même le Portugal ont encore offert un large débouché pour les ateliers ganto-brugeois, après surtout que d'étroits liens se furent noués au point de vue politique entre les pays flamands et l'Espagne, par suite du mariage, célébré en 1497, de l'archiduc Philippe le Beau, comte de Flandre du chef de sa mère Marie de Bourgogne, fille de Charles le Téméraire, avec l'héritière des royaumes d'Aragon et de Castille la reine Jeanne, plus tard surnommée Jeanne la Folle.

C'est ainsi que toute une série de remarquables produits de l'école évoquent le souvenir de souverains ou de grands personnages de la péninsule

1. Cf. Victor van der Haeghen, *Notes sur l'atelier de Gérard Horenbault*; Gand, 1914, in-8° (extrait du *Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Gand*).

2. 1891, t. I, p. 311-320 : Gust. Pawłowski, *Le Livre d'Heures du pape Alexandre VI-Borgia*.

ibérique, les rois catholiques Ferdinand d'Aragon et Isabelle de Castille¹, leur fille la reine Jeanne la Folle², la reine Éléonore de Portugal³, Don Francisco de Rojas⁴, un membre de la grande famille des Enriques de Ribera⁵, Don Rodriguez de Fonseca, évêque de Saragosse⁶; et l'on arriverait à pouvoir encore prononcer d'autres noms si l'on étendait cette enquête⁷.

Pendant la période d'activité de l'école ganto-brugeoise, surtout vers les débuts de cette période, sur les limites des xv^e et xvi^e siècles, les maîtres de l'école se sont fréquemment employés à décorer de miniatures et de peintures ornementales des manuscrits de grand format renfermant des textes littéraires, généralement en langue française, parfois aussi en flamand.

Dans cette catégorie de volumes rentrent, pour ne citer que cinq ou six exemples, les deux volumes du *Josèphe* traduit en français de Philippe de Bourgogne, seigneur de Beures, le *Boëce* flamand de Louis de Bruges seigneur de la Gruthuyse, le *Roman de la Rose* du British Museum (ms. Harley 4485), venant très vraisemblablement du comte Henri de Nassau, l'exemplaire du *Commentaire sur le livre des échecs amoureux* exécuté pour Antoine Rollin seigneur d'Aymeries, grand bailli de Hainaut, le *Quinte-Curce en français* de Philibert de Vère, dit la Mouche, personnage créé

1. Livre d'Heures des rois catholiques appartenant à M. le baron Edmond de Rothschild.

2. Livre d'Heures exécuté pour cette reine, British Museum, ms. additional 18852. Voir pour ce livre d'Heures : C^{te} Paul Durrieu, *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne* (Paris et Bruxelles, 1921, G. Van Oest et C^{ie}, in-4°, avec 103 planches), planche LXXXVI.

3. Bréviaire de cette reine, exposé par M. Pierpont Morgan à Londres en 1908, à l'« Exhibition of illuminated manuscripts » du Burlington Club, n° 164. Cf. la planche 112 du catalogue illustré de cette exposition.

4. Bréviaire exécuté pour Don Francisco de Rojas, et offert par lui à la reine Isabelle la Catholique, ms. additional 18851 du British Museum, contenant notamment une *Adoration des Mages*, plusieurs fois reproduite. Cf. Durrieu, *La Miniature flamande...*, pl. LXXX.

5. Pages détachées d'un manuscrit aujourd'hui démembré, dont deux figurèrent à Gand, en 1913, à l'Exposition de l'art ancien dans les Flandres. Cf. Durrieu, *op. cit.*, pl. XCII.

6. Livre d'Heures appartenant aujourd'hui au Séminaire de San-Carlos à Saragosse, dont l'existence a été révélée par mon regretté confrère Émile Bertaux, *L'Exposition rétrospective d'art de Saragosse en 1908* (Saragosse et Paris, 1910, in-4°, p. 119-122 et planches 35 à 37).

7. Dans mon étude sur des *Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures ou par la beauté de leur exécution* (Paris, 1893, in-8°, extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LIV, p. 251 et suiv.), j'ai énuméré une série de très beaux manuscrits dont les peintures sortent de l'école ganto-brugeoise, et qui doivent, pour la majeure partie, être arrivés en Espagne de très longue date.

postérieurement à l'exécution de ce manuscrit chevalier de la Toison d'Or ; tous livres du plus grand luxe¹.

Mais la grande spécialité des ateliers de l'école ganto-brugeoise, ce fut la mise au jour d'une quantité de livres de prières, spécialement des livres d'Heures et des Bréviaires, destinés soit à des personnages du monde ecclésiastique, soit aux simples laïques.

En tête de cette série se placent le célèbre *Bréviaire Grimani* de la Bibliothèque Marciana de Venise et, non loin de lui, l'admirable livre d'Heures coupé en trois volumes de la Bibliothèque du Vatican² puis l'*Hortulus animae* de Vienne³, les *Heures dites de Hennessy* de Bruxelles⁴ et toute une série, en partie non utilisée encore par les historiens de l'art, d'autres précieux volumes, dont la simple énumération demanderait une place hors de proportion avec la dimension de cet article.

Le *Bréviaire Grimani* est relativement de grand format. Dans d'autres

1. Sur ces divers manuscrits conservés à Paris (Bibliothèque Nationale et Arsenal) ou à Londres (British Museum), cf. Durrieu, *La Miniature flamande...*, planches LIX, LX, LXX, LXXI, LXXII.

J'ai amplément parlé du *Boëce* de Louis de Bruges dans mes articles sur *Alexandre Bening* parus en 1891 dans la *Gazette des Beaux-Arts*. Mais j'ai à rectifier maintenant, sur un point, ce travail, vieux de trente années. L'étude critique des documents d'archives permet de croire que ce *Boëce* a été décoré et illustré dans l'atelier d'Alexandre Bening. D'autre part, sur une de ses miniatures, j'avais découvert cette inscription en lettres capitales : ALEXAND' 2°. J'ai pris cette inscription pour une signature dudit Alexandre Bening. Or, j'ai acquis depuis lors la preuve formelle que, malgré toutes les vraisemblances paraissant autoriser mon interprétation, ce terme ALEXAND[ER] ne vise pas l'auteur de peintures ; c'est, en réalité une sorte de référence bibliographique pour une citation empruntée au poème sur *Alexandre* de Gautier de Châtillon (cf. *La Miniature flamande...*, commentaire de la planche LIX). J'ai appris ainsi, à mes dépens, avec quelle prudence il convient de s'aventurer sur le terrain périlleux de la recherche des signatures dans les œuvres d'art du Moyen âge et du XVI^e siècle, et combien, quand on rencontre sur une miniature quelque chose qui ressemble à un nom ou prénom, il faut se mettre en garde contre l'entraînement qui vous porterait à vouloir y reconnaître *ipso facto* une signature d'artiste. Je me suis trompé à propos d'« Alexandre », pour avoir oublié cette règle essentielle de méthode. Puisse l'exemple de cette erreur servir d'avertissement salutaire contre le danger des identifications trop faciles !

2. Vatican. lat. 3770, 3769 et 3768. Voir ce que j'ai dit de ces trois volumes dans mes *Notes sur quelques manuscrits à peintures d'origine française ou flamande conservés en Italie*, publiées dans le *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 1^{re} année (Paris, 1911), n° 2, p. 104-105. Cf. le P. Beissel, *Miniatures choisies de la Bibliothèque du Vatican*, Fribourg en Brisgau, 1893, in-4, planche XXIX, A.

3. Ms. 2706 de la Bibl. de Vienne. On sait que ce manuscrit a été l'objet d'une luxueuse reproduction intégrale, avec les images données en couleurs, publiée sous la direction du Dr Dornhoff (Frankfurt a. M., 1907-1910, 2 vol. in-4). Cf. Durrieu, *La Miniature flamande...*, pl. XCIII.

4. Ms. II, 158 de la Bibl. Royale de Belgique. Toutes les miniatures en ont été reproduites par Joseph Destree, *Les Heures de Notre-Dame dites de Hennessy*; Bruxelles, 1895, in-4 [réédité aussi en format in-fol.]. Cf. Durrieu, *op. cit.*, pl. LXXXIX.

cas, au contraire, les maîtres de l'école se sont complu à illustrer des livres d'Heures minuscules, véritables bijoux de poche qui paraissent, en général, avoir été plutôt exécutés à destination des dames. Dans l'un de ceux-ci, qui a passé au xv^e siècle par les mains de Louis de Bruges, seigneur de la Gruthuyse, la justification du texte, sur les pages où sont transcrites les prières, ne mesure guère que quatre centimètres et demi sur trois centimètres deux millimètres¹. On peut en rapprocher deux autres minuscules livres d'Heures : l'un à la Bibliothèque Nationale de Paris (ms. latin 10555) l'autre à la Bibliothèque du Vatican (Vatic. lat. 10293).

Sans être aussi petit, le format est encore bien réduit dans ces quelques livres d'Heures que je citerai à cause de l'exquise perfection de leurs peintures : ceux de Marie de Bourgogne, de son fils l'archiduc Philippe le Bon, et de la reine Jeanne la Folle², un livre d'Heures exposé en 1908 au Burlington Club par M. Pierpont Morgan³ et un livre d'Heures à l'usage des chartreux⁴, qui a figuré en 1913, à Gand, à l'Exposition de l'art ancien dans les Flandres.

On voit, ou plutôt on peut soupçonner, par ce très rapide aperçu, combien est abondante la masse des productions à interroger pour éclaircir l'histoire — qui semble devoir être si attrayante à entreprendre, — de l'école ganto-brugeoise.

Mais au point de vue de l'utilisation vraiment critique de tous ces matériaux, de sérieuses difficultés se présentent,

Les maîtres de l'école sont arrivés à une science technique consommée. En revanche ils pèchent par le défaut d'imagination. Ils ne se donnent pas suffisamment la peine de créer et de chercher à montrer de l'originalité.

Tout d'abord, ils se sont beaucoup inspirés des maîtres flamands qui s'adonnèrent à la grande peinture : Memling, Hugo van des Goes, Gérard David, peut-être aussi, plus tard, Ysenbrant et Ambrosius Benson⁵. Ils ont cherché, en outre, des modèles soit dans des miniatures d'époques plus anciennes, soit dans des œuvres d'art créées en pays autres que la Flandre. Ainsi les grandes pages du calendrier du *Bréviaire Grimani* sont imitées des

1. Livre d'Heures appartenant à M^{me} Paul de Charnacé. Cf. J. Casier et P. Bergmans, *L'Art ancien dans les Flandres. Mémorial de l'Exposition organisée à Gand en 1913*, t. II (Bruxelles et Paris, 1921, in-4), planche CLX. Cf. Durrieu, *op. cit.*, pl. LXXXIII.

2. Sur ces trois livres d'Heures, cf. Durrieu, *op. cit.*, planches LXXXIV, LXXXV et LXXXVI.

3. N° 240 de l'exposition ; une page reproduite dans le catalogue illustré de l'exposition, planche 148.

4. Durrieu, *op. cit.*, planche LXXXVII.

5. En ce qui concerne ce dernier, cf. Durrieu, *La Miniature flamande...*, commentaire de la planche XCIX.

pages similaires peintes avant le milieu de 1416 dans les merveilleuses *Très riches Heures* du duc de Berry, aujourd'hui à Chantilly, modèles que les peintres ganto-brugeois ont pu facilement étudier parce que, au commencement du XVI^e siècle, comme je l'ai montré, les *Très riches Heures* du duc de Berry se trouvaient avoir été transportées en pays flamand par Marguerite d'Autriche, fille de Marie de Bourgogne, duchesse douairière de Savoie¹.

Ce qui est surtout frappant, c'est que dans l'école ganto-brugeoise ont circulé des types d'images transformés en formules toutes faites, que l'on trouve répétés à satiété par des mains variées, et ayant passé d'atelier en atelier, sans aucun souci du plagiat. Le cas se présente pour certaines compositions remarquables en elles-mêmes : tels, pour nous borner à deux exemples, un tableau des *Ames emportées par les anges au Paradis*, dont on peut admirer maintes répliques, notamment dans le *Bréviaire Grimani*, dans les *Heures à l'usage des chartreux*, dans l'*Hortulus animae*, et un groupe de saint Christophe prenant de son bras gauche l'Enfant Jésus, qui apparaît identique de disposition générale dans au moins quinze ou vingt manuscrits. On voit aussi la même figure féminine appelée à jouer différents rôles : donnée dans tel livre d'Heures comme le portrait de sainte Barbe et dans tel autre comme celui de sainte Catherine. Un des maîtres de l'école, et des plus habiles, est même allé jusqu'à conserver sans hésitation pour une sainte Barbe des détails hagiographiques qui sont exclusivement propres à sainte Catherine².

Donc, dans les productions de l'école ganto-brugeoise, la composition appartient souvent en quelque sorte à un fonds banal où ont puisé à l'envi de nombreux artistes, parfois de talents très inégaux. Si l'on veut tenter des classements raisonnés et ayant une signification réellement scientifique, c'est moins aux attitudes des personnages, aux conceptions générales des scènes traitées, au choix des types iconographiques qu'il faut s'attacher, qu'aux particularités intimes de l'exécution et aux petits détails de dessin et de facture pouvant révéler à des yeux perspicaces un style individuel.

D'un autre côté, les livres de prières peints dans l'école ont trop souvent un caractère en quelque sorte impersonnel. Il est évident que la grande majorité de ces très beaux volumes, livres d'Heures ou Bréviaires, devaient être exécutés par avance, comme une sorte de produit industriel, sans qu'on sût aucunement quels seraient les amateurs qui viendraient ultérieurement les acheter. Par suite, pas de marques de provenance ; pas d'éléments non

1. P. Durrieu, *Les Très riches Heures du duc de Berry, conservées à Chantilly au Musée Condé, et le Bréviaire Grimani*, Paris, 1903, in-8 (extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXIV, p. 321-328).

2. Durrieu, *La Miniature flamande...*, planches XCIII, XCV et XCVIII.

plus, en dehors des costumes et de légères variantes dans la partie décorative, pour trancher la question chronologique des dates approximatives à assigner aux différents volumes.

Et ce cas se présente peut-être plus de neuf fois sur dix, et pour des manuscrits de premier ordre : l'*Hortulus animae*, les *Heures de Hennessy*, le livre d'Heures C. L. M. 23 637 de Munich, les Heures dites « *Golf Book* » de Londres¹, à certains égards pour le *Bréviaire Grimani* lui-même, ce Bréviaire dans l'histoire duquel bien des points restent encore mystérieux, en dépit de la magistrale étude de Giulio Coggiola².

De ce caractère impersonnel, qu'offrent tant de livres jetés dans la circulation par l'école ganto-brugeoise, découle forcément cette conséquence que les portraits ayant un caractère d'individualité y font, à quelques rares exceptions près, complètement défaut. Comment, en effet, peindre à l'avance l'effigie d'un destinataire du volume, quand ce destinataire demeure ignoré jusqu'au moment de la vente éventuelle du livre à un client d'occasion ?

La conclusion de tout ceci, c'est que, parmi la masse des productions de l'école ganto-brugeoise, il faut attacher un prix tout particulier aux manuscrits qui présentent des indices chronologiques fixant leur âge, tout au moins à quelques années près.

Ce prix s'accroîtra encore beaucoup quand, dans ces livres à date approximative certaine, se trouveront renfermés des portraits des propriétaires, exécutés spécialement à l'intention de ceux-ci et offrant ainsi des garanties directes d'authenticité.

*

Ces qualités spéciales, jointes au mérite de l'exécution, se rencontrent justement réunies dans un livre d'Heures de la Bibliothèque jadis impériale et royale de Vienne (n° 1897), relativement trop peu remarqué jusqu'ici³ et

1. Sur ces deux derniers livres d'Heures, cf. Durrieu, *La Miniature flamande...*, planches XC et XCIX.

2. G. Coggiola, *Le Bréviaire Grimani..... recherches d'histoire et d'art* ; Leyde et Paris, 1908, in-fol. (formant le 13^e volume de la reproduction complète du *Bréviaire Grimani* donnée par Salomone Morpurgo et Scato de Vries ; Leyde et Paris, 1903-1908).

3. Quelques auteurs, tels que Coggiola dans sa grande étude sur le *Bréviaire Grimani* ont cité le volume, mais seulement par une simple mention. Il en a été fait, cependant, deux descriptions par Waagen et le Dr Dornhöffer, dont je parlerai dans une des notes suivantes. Mais Waagen, on le verra, l'a examiné légèrement. Quant à Dornhöffer, comme appréciation du manuscrit au point de vue de ses peintures, il se borne uniquement à dire que « sa valeur artistique n'est pas très grande ».

Autre fait caractéristique : le livre d'Heures de Jacques IV a figuré, en 1902, à l'exposition des miniatures organisée à Vienne (n° 187 du catalogue) ; et pourtant Rudolf Beer ne l'a pas jugé digne d'être cité dans le travail, très important, qu'il a consacré à

dont nous pouvons reproduire les deux pages les plus dignes d'attention, grâce à des photographies qu'a bien voulu faire prendre pour moi, à Vienne, mon ami et confrère de l'Institut le comte Alexandre de Laborde.

Le livre d'Heures en question est d'un format analogue à l'in-8¹. Son calendrier indique qu'il a dû être fait à Bruges. D'autre part, à l'époque même où le manuscrit était en cours d'élaboration, on y a placé à divers endroits dans les peintures, et en particulier dans les deux pages que nous reproduisons, des armoiries, des initiales J et M réunis et des devises « *In my defens* » et « *God us defend* » qui prouvent que le manuscrit a été entièrement peint et décoré pour le roi d'Écosse Jacques IV et sa femme la reine Marguerite, fille du roi d'Angleterre Henri VII.

Or c'est le 8 août 1503 que fut célébré à Holyrood le mariage du roi Jacques IV avec la princesse Marguerite d'Angleterre ; d'autre part Jacques IV est mort à la bataille de Flodden le 9 septembre 1513. C'est par conséquent entre le milieu de 1503 et le milieu de 1513 que se place l'époque de l'exécution du volume. Nous avons donc en lui un jalon chronologique bien défini pour l'histoire de l'école ganto-brugeoise.

La constatation est d'autant plus précieuse que les peintures du livre d'Heures de Jacques IV sont en relation étroite avec plusieurs autres groupes de miniatures très connues, mais pour lesquelles on chercherait vainement des indices, même approximatifs, d'une date, si on se bornait à les étudier à part, uniquement en elles-mêmes. C'est le cas par exemple pour les illustrations de l'*Hortulus animae* de Vienne. C'est le cas encore pour une suite célèbre de feuillets détachés, tirés d'un manuscrit jadis démembré qui passe pour avoir appartenu au cardinal Albert de Brandebourg (Bibliothèque royale de Cassel), feuillets sur lesquels se voit un monogramme que certains auteurs ont cru être le monogramme d'un des Horebaut, mais qui pourrait bien ne pas être authentique et avoir été rajouté seulement après coup sur les originaux².

En outre, les peintures du livre d'Heures de Jacques IV nous montrent l'utilisation de certains des modèles favoris de l'école ganto-brugeoise, tels que le tableau des âmes portées au Paradis et la figure de saint Christophe saisissant l'Enfant Jésus du bras gauche. A quelle époque ces modèles avaient-ils commencé à être en faveur ? La question est intéressante. Grâce au livre

cette exposition (paru d'abord en allemand, en 1902, dans la revue *Kunst und Kunsthantwerk* et réimprimé en langue française, avec compléments et corrections, dans le *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 2^e et 3^e années).

1. Contenant 245 feuillets de 200 millimètres de hauteur sur 141 millimètres de largeur ; couvert d'une demi-reliure en veau, très simple, du début du xix^e siècle.

2. Cf. Durrieu, *La Miniature flamande...*, planches XCIV et XCV.

d'Heures de Jacques IV nous pouvons affirmer que ce fut avant 1513.

Ces brèves indications suffisent pour établir l'importance documentaire du volume de Vienne, au point de vue d'une histoire à entreprendre de l'école ganto-brugeoise.

Le volume¹ s'ouvre par un calendrier, illustré, pour chaque mois, de petits tableaux de la vie courante se déroulant dans de charmants paysages. Les pages sont entourées d'encadrements simulant des motifs d'architecture modelés en camaïeux d'or.

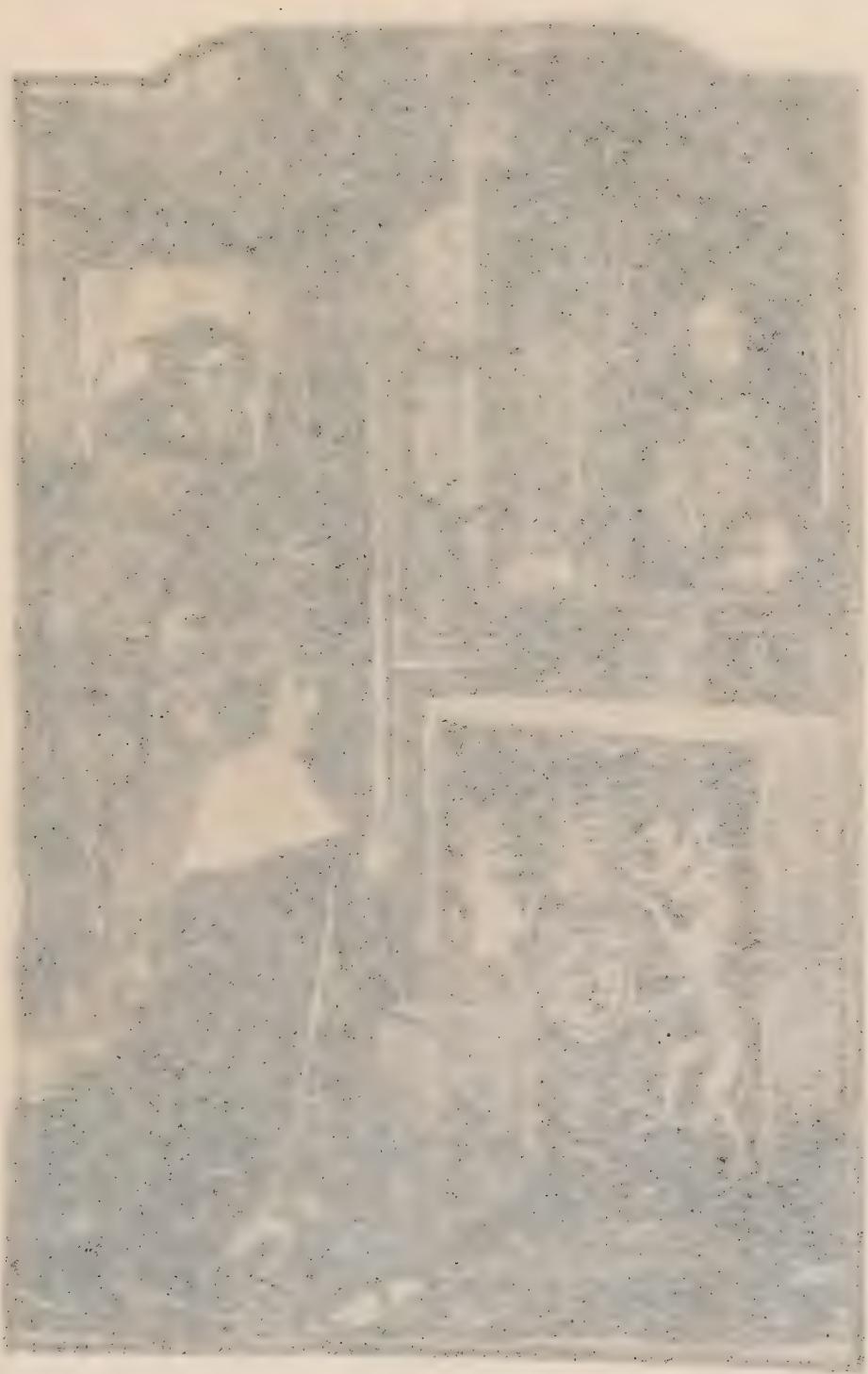
Après le calendrier, une page (fol. 14, verso) est occupée par le blason de Jacques IV, les chiffres et les devises des deux époux royaux.

Le corps du livre d'Heures proprement dit est illustré de dix-huit grandes peintures et d'environ quarante-cinq petites miniatures insérées dans le courant du texte ou, plus généralement, placées dans l'intérieur de grandes lettrines. Ces dernières sont accompagnées de belles bordures du style ganto-brugeois, couvrant les marges², et dans lesquelles sont parfois disposées des personnages.

Toutes ces miniatures, comme il arrive très fréquemment dans les manuscrits de l'école, ne sont pas de la même main, et trahissent des exécutants de mérites inégaux. Quelques-unes sont franchement faibles. C'est le cas, parmi les grandes miniatures, pour un *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean* (fol. 32, verso), une *Annonciation* (fol. 59, verso), une *Visitation* (fol. 73, verso). Bien meilleurs déjà sont: une *Nativité* avec les figures à mi-corps (fol. 86, verso); une *Adoration des Mages* également avec les figures à mi-corps (fol. 94, verso); une *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* (folio 98, verso); un *roi David en prière*, figure principale, accompagnée en bordure de la scène de David avec Bethsabée (fol. 118, verso); un *Saint Jérôme* ayant près de lui son lion (fol. 189, verso). Nous arrivons enfin à des œuvres d'ordre véritablement supérieur avec un tableau de la *Fuite en Égypte* au milieu d'un délicieux paysage (fol. 104, verso); un *Christ enfant parmi les docteurs* (fol. 109); un *Service funèbre* dans une église (fol. 141).

1. Une courte description du manuscrit a été donnée au XVIII^e siècle, dans le grand catalogue in-folio des manuscrits de Vienne par Denis, t. I, col. 3155-3156. Des analyses plus détaillées ont été imprimées par Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien* (Vienne, 1862, 2 vol. in-8), t. II, p. 93 et suiv. et par le Dr Dornhöffer, *Hortulus animae — le Jardin de l'âme*, Cod. Bibl. Pal. Vindob. 2706 (Francfort-sur-le-Main, 1912, in-4). Il y a aussi une édition en allemand avec la date de 1911), p. 59-62. Mais l'analyse du Dr Dornhöffer est très sèche, se bornant à une énumération des sujets des peintures. Quant à Waagen, il semble avoir regardé légèrement le manuscrit, car il indique que la reine Marguerite, dans la miniature qui contient son portrait, a derrière elle « un prêtre », alors que notre reproduction montre que ce n'est pas un prêtre, mais un ange.

2. Une des pages qui porte une petite miniature (*Saint Pierre*) est reproduite par Dornhöffer, *op. cit.*, planche VIII.



d'Heures de Jacques IV nous pouvons affirmer que ce fut avant 1513.

Ces brèves indications suffisent pour établir l'importance documentaire du volume de Vienne, au point de vue d'une histoire à entreprendre de l'école ganto-brugeoise.

Le volume¹ s'ouvre par un calendrier, illustré, pour chaque mois, de petits tableaux de la vie courante se déroulant dans de charmants paysages. Les pages sont entourées d'encadrements simulant des motifs d'architecture modelés en émaux d'or.

Après le calendrier, une page (fol. 14, verso) est occupée par le blason de Jacques IV, les chiffrés et les devises des deux époux royaux.

Le corps du livre d'Heures proprement dit est illustré de dix-huit grandes peintures et d'environ quarante-cinq petites miniatures insérées dans le cours du texte ou, plus généralement, placées dans l'intérieur de grandes lettrines. Ces dernières sont accompagnées de belles bordures du style ganto-brugeois, couvrant les marges², et dans lesquelles sont parfois disposées des personnages.

Toutes ces miniatures, comme il arrive très fréquemment dans les manuscrits de l'école, ne sont pas de la même main, et trahissent des exécutants de mérites inégaux. Quelques-unes sont franchement faibles. C'est le cas, parmi les grandes miniatures, pour un *Christ en croix entre la Vierge et saint Jean* (fol. 32, verso), une *Annonciation* (fol. 59, verso), une *Visitation* (fol. 73, verso). Bien meilleurs déjà sont: une *Nativité* avec les figures à mi-corps (fol. 86, verso); une *Adoration des Mages* également avec les figures à mi-corps (fol. 94, verso); une *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* (folio 98, verso); un *roi David en prière*, figure principale, accompagnée en bordure de la scène de David avec Bethsabée (fol. 118, verso); un *Saint Jérôme ayant près de lui son lion* (fol. 189, verso). Nous arrivons enfin à des œuvres d'ordre véritablement supérieur avec un tableau de la *Fuite en Égypte* au milieu d'un délicieux paysage (fol. 104, verso); un *Christ enfant parmi les docteurs* (fol. 109); un *Service funèbre* dans une église (fol. 141).

1. Une courte description du manuscrit a été donnée au XVIII^e siècle, dans le grand catalogue in-folio des manuscrits de Vienne par Denis, t. I, col. 3155-3156. Des analyses plus détaillées ont été imprimeres par Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien* (Vienne, 1862, 2 vol. in-8); t. II, p. 33 et suiv. et par le Dr Dornhöffer, *Hortulus animae — le Jardinier de l'âme*, Cod. Bibl. Pal. Voabob. 2706 (Francfort-sur-le-Main, 1912, in-4). Il y a aussi une édition en allemand avec la date de 1911), p. 59-62. Mais l'analyse du Dr Dornhöffer est très sèche, se bornant à une énumération des sujets des peintures. Quant à Waagen, il semble avoir regardé légèrement le manuscrit, car il indique que la reine Marguerite, dans la miniature qui contient son portrait, a derrière elle « un prêtre », alors que notre reproduction montre que ce n'est pas un prêtre, mais un ange.

2. Une des pages qui porte une grande miniature (*Saint Pierre*) est reproduite par Dornhöffer, op. cit., planche VIII.



LE ROI D'ÉCOSSE JACQUES IV EN PRIÈRES SOUS LA PROTECTION DE SAINT JACQUES
MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES
ÉCOLE GANTO-BRUGEISE (ENTRE 1503 ET 1513)
(Ms. 1897, Bibliothèque de Vienne.)

et le tableau traditionnel des *Ames portées au Paradis par les Anges* (fol. 170, verso)¹ très voisin, comme beauté d'exécution, de la peinture similaire que l'on admire dans le *Bréviaire Grimani*.

Un certain nombre des petites miniatures sont également d'une qualité rare. Au premier rang de celles-ci mérite d'être citée une délicieuse figurine de la Vierge avec l'Enfant Jésus, inscrite dans l'intérieur d'une lettre initiale D (fol. 41). Citons encore des représentations d'Évangélistes et de saints vers le début du volume (fol. 15 à 20) et d'autres figurines de saints et de saintes qui se rencontrent plus loin (surtout celles des fol. 46 à 50).

Mais ce qui domine tout pour l'importance du sujet comme pour la perfection du rendu, ce sont deux portraits, à pleines pages, du roi et de la reine ; le portrait du roi placé vers le début du manuscrit (fol. 24, verso) précédant des prières à Dieu ; celui de la reine apparaissant, au contraire, vers la fin du volume (fol. 243, verso), où il avoisine des oraisons à la Vierge Marie.

Nous reproduisons ces deux pages qui constituent, à tous égards, des morceaux vraiment exceptionnels dans l'ensemble des créations de l'école ganto-brugeoise.

Le roi Jacques IV, couronne royale en tête, revêtu d'un grand manteau à collet d'hermine, est à genoux devant un autel, ayant derrière lui, debout et paraissant protéger le monarque, son patron saint Jacques. Au-dessus de l'autel est placé un triptyque de peinture dont le centre montre un buste du Christ bénissant, accompagné de l'inscription : *Ego sum via, veritas et vita*, tandis que sur un des volets, le seul visible dans la miniature, se trouve une image en pied de l'Apôtre saint André, patron de l'Écosse.

Sur la table de l'autel repose une sorte de reliquaire (peut-être « une monstrance »), entre deux flambeaux. Plus bas le parement de l'autel est formé d'une étoffe sur laquelle est brodé l'écusson d'Écosse surmonté de heaume royal couronné et de la devise personnelle de Jacques IV : *IN MY DEFENS*. L'écusson royal est soutenu par deux licornes héracliques, ces licornes d'Écosse dont l'une joue encore aujourd'hui son rôle de tenant dans le blason officiel du royaume uni de la Grande-Bretagne. L'écusson est entouré d'un collier d'ordre au bas duquel pend une image en orfèvrerie de saint André ; c'est le collier de l'ordre du Chardon, qui compte toujours parmi les plus hautes distinctions pouvant être conférées dans le royaume de la Grande-Bretagne.

Cette présence, dans la miniature, d'une reproduction minutieuse du collier de l'ordre du Chardon est d'autant plus à noter qu'elle fixe un point d'histoire discuté. Suivant certains auteurs, l'ordre du Chardon, aurait été fondé seulement en 1540 par le roi d'Écosse Jacques V, et renouvelé en 1687

1. Page reproduite par Dornhöffer, *op. cit.*, planche XIV.

par Jacques II, roi d'Angleterre. Suivant d'autres, il aurait été créé déjà par notre roi Jacques IV, et cela précisément à l'occasion du mariage du roi avec la princesse Marguerite d'Angleterre. La miniature de Vienne prouve que cette dernière opinion se rapproche davantage de la vérité.

Ne pouvant trop m'étendre, j'indiquerai encore d'un mot que la disposition des deux figures principales peut prêter à un rapprochement avec un important monument de la grande peinture flamande : un des volets attribués, très justement suivant moi, à Hugo van der Goes et qui sont au château d'Holyrood près d'Édimbourg. Sur ce volet se voit à genoux en prières le père de Jacques IV, le roi Jacques III accompagné également d'un saint debout¹, non plus saint Jacques, le patron personnel du roi, mais le patron de toute l'Écosse, saint André, dont le souvenir se trouve d'ailleurs aussi rappelé sur la miniature de Vienne. Sous réserve de cette substitution d'un Apôtre à un autre, le groupe de Jacques III et de saint André dans le volet d'Holyrood est déjà comme l'annonce du groupe formé par Jacques IV et saint Jacques dans la miniature de Vienne.

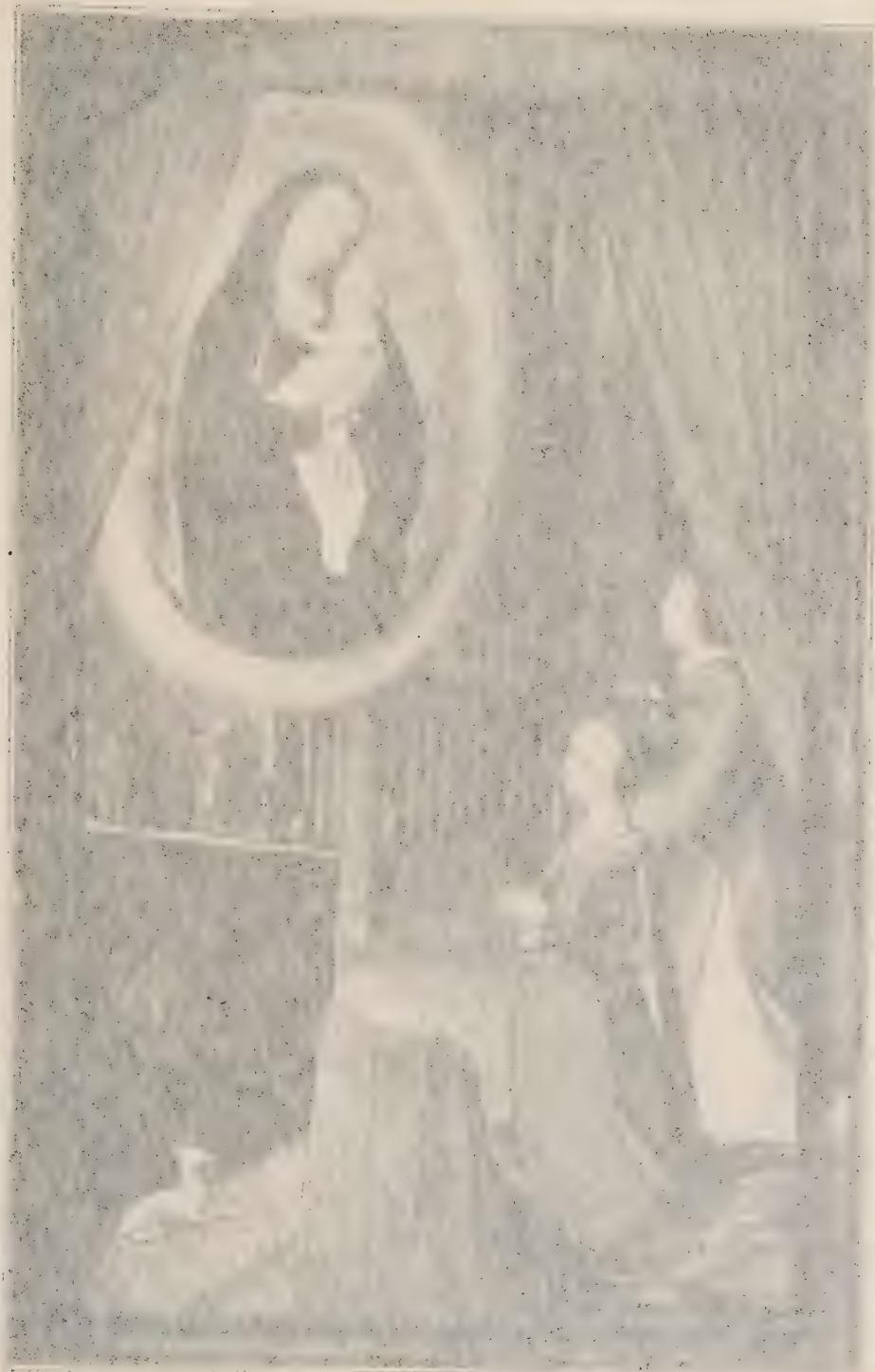
Quant à l'autre miniature du livre d'Heures de Jacques IV donnant le portrait de la femme du souverain, Marguerite d'Angleterre, elle nous montre cette reine également en prières en face d'un autel, ayant à côté d'elle son ange gardien. Devant la reine un prie-Dieu, drapé d'étoffe, est orné du blason de la reine, en losange, mi-parti d'Écosse et d'Angleterre. Ce même blason réapparaît sur le parement de l'autel, avec la devise personnelle de la reine : GOD US DEFEND² et les chiffres liés : J M des deux époux. Sur la table de l'autel sont posées deux statuettes de métal constituant un groupe de l'Annonciation. Plus haut, la Sainte Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus et vue jusqu'à mi-corps, apparaît au milieu d'une gloire lumineuse, dominant un croissant d'argent.

Le portrait de la reine Marguerite n'est pas aussi accentué pour l'expression des traits que celui de son époux Jacques IV et s'impose moins, par conséquent, à l'attention ; mais dans l'original toute la page est d'une exquise finesse d'exécution, et l'harmonie d'un coloris aux teintes délicieusement limpides y ajoute un charme dont une reproduction en noir, comme la nôtre, ne peut laisser qu'à peine deviner la séduction.

Le roi Jacques IV et la reine Marguerite furent le grand-père et la grand-mère de Marie Stuart. Jacques IV est, en outre, par lui-même, une figure historique très attachante.

1. Derrière le saint debout, apparaît, aussi agenouillé, le fils du roi. Voir la reproduction dans J. Destrée, *Hugo van der Goes* (Bruxelles et Paris, 1914, in-4), planche en regard de la p. 94.

2. Le dernier mot écrit, par erreur du miniaturiste : DEEND.



THE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF TORONTO
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARIES

1981.1.1

1981.1.1

par Jacques II, roi d'Angleterre. Suivant d'autres, il aurait été créé dès 1413 par notre roi Jacques IV, à cela précisément à l'occasion du mariage du roi avec la princesse Marguerite d'Angleterre. La miniature de Vienne prouve que cette dernière opinion se rapproche davantage de la vérité.

Il est à noter que l'indication envoi d'un volet que la disposition de l'autel dans la miniature ne permet pas de prétendre à un rapprochement avec une autre hypothèse.

Ensuite, nous devons faire une demande au très noble et très pieux huguenot suédois Hugo van der Goes, et qui sont au château d'Edimbourg, pour nous donner l'original de la miniature de Vienne. Sur ce volet se voit à genoux en prière le père de Jacques IV, le roi Jacques III accompagné également d'un saint patron, mais non pas de saint André, dont le souvenir se trouve d'ailleurs aussi dans la miniature de Vienne. Sous réserve de cette substitution d'un autre, si ce n'est le groupe de Jacques III et de saint André dans le livre d'Heures de Jacques IV, nous devons faire une comparaison entre le groupe donné par Jacques IV et saint Jacques dans la miniature de Vienne.

Quant à l'autre miniature du livre d'Heures de Jacques IV donnant le portrait de la femme du souverain, Marguerite d'Angleterre, elle nous montre cette reine également en prières en face d'un autel, ayant à côté d'elle son ange gardien. Devant la reine un prie-Dieu, drapé d'étoffe, est orné du blason de la reine, en losange, mi-parti d'Écosse et d'Angleterre. Ce même blason réapparaît sur le parement de l'autel, avec la devise personnelle de la reine : GOD US DEFEND² et les chiffres liés : J M des deux époux. Sur la table de l'autel sont posées deux statuettes de métal constituant un groupe de l'Annonciation. Plus haut, la Sainte Vierge, tenant dans ses bras l'Enfant Jésus et vue jusqu'à mi-corps, apparaît au milieu d'une gloire lumineuse, dominant un croissant d'argent.

Le portrait de la reine Marguerite n'est pas aussi accentué pour l'expression des traits que celui de son époux Jacques IV et s'impose moins, par conséquent, à l'attention ; mais dans l'original toute la page est d'une exquise finesse d'exécution, et l'harmonie d'un coloris aux teintes délicieusement limpides y ajoute un charme dont une reproduction en noir, comme la nôtre, ne peut laisser qu'à peine deviner la séduction.

Il nous reste à montrer maintenant le grand-père et le grand-mère de Marie Stuart. Jacques IV est, en outre, par lui-même, une figure historique très attachante.

1. Derrière le saint debout, apparaît, aussi agenouillé, le fils du roi. Voir la reproduction dans J. D. L. M., *l'Art de la miniature*, Paris, 1886, p. 106, et à la p. 107, en regard de la p. 94.

2. Le dernier mot écrit, par erreur du miniaturiste : DEFEND.



LA REINE D'ÉCOSSE MARGUERITE D'ANGLETERRE
EN PRIÈRES SOUS LA PROTECTION DE SON ANGE GARDIEN
MINIATURE D'UN LIVRE D'HEURES
ÉCOLE GANTO-BRUGEOISE (ENTRE 1503 ET 1513)
(Ms. 1897, Bibliothèque de Vienne.)

La vie de ce monarque fut traversée d'épisodes dramatiques qui eussent mérité d'inspirer un Shakespeare.

Jacques IV était fils de Jacques III roi d'Écosse et de Marguerite de Danemark, elle-même fille du roi de Danemark Christian I^{er}. Né le 17 mars 1473, il n'avait que quinze ans lorsque le roi son père périt le 11 juin 1488 dans des conditions qui font de sa mort un assassinat mystérieux. Quoiqu'il y eût alors en Écosse de graves divisions de partis, Jacques IV fut néanmoins sur le champ proclamé roi par les seigneurs écossais.

C'était un prince brave, généreux et dont l'âme s'ouvrait facilement aux nobles passions, en même temps que bon justicier, ami de la paix et du bien de ses sujets et fort sévère à l'égard de ceux de ses officiers qui manquaient à leur devoir et voulaient pressurer le peuple. Il encouragea le commerce et l'agriculture et rendit plusieurs lois utiles à la prospérité de l'Écosse.

Sa piété était très grande. On racontait même que, par dévotion, il s'était entouré le corps d'une chaîne à laquelle il ajoutait une boucle tous les ans, ce qui ne l'empêchait pas toutefois, assure-t-on, d'être assez léger de conduite et volage dans sa vie intime.

En politique, Jacques IV se montra avant tout et toujours le plus fidèle allié de la France. Vers le début de son règne, sur la recommandation du roi de France Charles VIII, il s'occupa de soutenir contre Henri VII roi d'Angleterre l'aventurier Perkins Warbeck, qui se prétendait fils d'Édouard IV. Il fit même en faveur de celui-ci une incursion armée dans le Northumberland ; mais, ayant constaté que la population de cette région ne marquait aucune sympathie pour la cause de l'aventurier, il retira ses troupes.

Une trêve de plusieurs années s'établit alors entre l'Écosse et l'Angleterre, au bout de laquelle le roi d'Angleterre Henri VII, pour ramener une paix plus assurée entre les deux royaumes, fit offrir à Jacques IV d'épouser sa fille Marguerite. C'est ainsi que devint reine d'Écosse en 1503, par ce mariage, la princesse dont nous avons le portrait dans le livre d'Heures.

Les choses se gâtèrent de nouveau entre l'Écosse et l'Angleterre après la mort du roi Henri VII d'Angleterre et l'avènement de son fils Henri VIII.

En 1513, Jacques IV, voyant Henri VIII faire des préparatifs pour attaquer la France et animé par les exhortations de la reine de France Anne de Bretagne qui l'appelait « son Chevalier », résolut de faire une diversion au profit de la France en entrant en guerre contre Henri VIII, son redoutable beau frère. La reine Marguerite cependant, femme de l'un, sœur de l'autre, essaya, dit-on, d'arrêter son époux dans la voie où il s'engageait. Ce fut en vain. Jacques IV se mit en campagne à la tête d'une des plus belles armées que l'Écosse eût jamais réunie. On lui a reproché des lenteurs dans sa marche, des fautes de tactique. Quoi qu'il en soit, le 9 septembre 1513, les deux

armées écossaise et anglaise étaient en présence à Flowden. Emporté par son ardeur, Jacques IV fonça sur l'ennemi, et il succomba dans la mêlée sans qu'on sût jamais au juste de quelle manière il fut frappé.

Sur ce qui s'ensuivit, diverses versions circulent. Suivant les uns, le corps de Jacques IV n'aurait pas été retrouvé ; les plus-patriotes parmi les seigneurs écossais doutèrent de son trépas et pendant longtemps ils continuèrent à espérer le voir revenir quelque jour à leur tête, comme un héros de l'indépendance nationale.

Suivant d'autres, deux serviteurs auraient relevé le cadavre de l'infortuné roi et l'auraient transporté dans un monastère. Mais, malgré sa piété, Jacques IV se trouvait sous le coup de l'excommunication que le pape avait lancée contre tous ceux qui feraient cause commune avec le roi de France Louis XII, ce qui était le cas de Jacques IV. La sépulture religieuse lui aurait donc été d'abord refusée jusqu'au jour où son adversaire triomphant, Henri VIII d'Angleterre, fit lever les censures ecclésiastiques, ce qui permit d'ensevelir enfin¹ les restes du monarque tombé en soldat à Flowden.

Ce qui est certain, en tout cas, c'est que, dans la miniature reproduite par nous, nous avons le portrait d'un roi d'Écosse qui se dévoua à son attachement envers la France jusqu'à perdre la vie dans une campagne entreprise en faveur d'intérêts français.

Tout un ensemble de considérations se réunissent par conséquent, soit esthétiques, soit historiques, pour justifier le vif désir que je caressais depuis longtemps², et que j'ai pu enfin réaliser, de mettre en évidence, autant que cela est équitable, et plus qu'on ne l'avait jamais fait jusqu'ici, le précieux volume que constituent, à la Bibliothèque de Vienne, les Heures de Jacques IV.

COMTE PAUL DURRIEU

1. Dans la cathédrale Saint-Paul à Londres, a-t-on dit. D'autres parlent du monastère de Sheen, dans le comté de Surrey.

2. Il y a plus de trente ans que je suis allé à Vienne, étudier *de visu* les Heures de Jacques IV. Quand j'eus reçu les photographies qui ont servi pour nos reproductions, je les ai communiquées à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres dans sa séance du 10 septembre 1920 (voir ma note sur *Deux miniatures à caractère historique de la Bibliothèque de Vienne*, dans les *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, année 1920, p. 311-315).



TROIS TABLEAUX DE REMBRANDT PEU CONNUS

Il ne se passe pas de mois — je dirais presque de semaine — sans que les journaux annoncent la découverte, en Angleterre, en Russie ou ailleurs, d'un tableau de Rembrandt. Mais souvent ces découvertes se réduisent, en fin de compte, à autre chose que des tableaux du maître lui-même. Cependant l'œuvre de Rembrandt, bien que surchargé de peintures que lui ont attribuées des critiques trop zélés, n'est pas encore complet. Tout récemment encore, d'Italie surgit un portrait du maître lui-même dans un âge avancé, magistralement, largement brossé, d'une singulière beauté. En France on a découvert un magnifique portrait, signé et daté, connu jusqu'à présent seulement par plusieurs anciennes copies. Et l'esquisse géniale de l'*Érection de la Croix*, reproduite ici pour la première fois, quoiqu'elle ait appartenu au célèbre collectionneur Wynn Ellis, de Londres, a été ensevelie longtemps en Angleterre sans éveiller l'attention.

Je crois bon aussi de signaler et de reproduire un charmant petit portrait de Rembrandt jeune, peint vers 1630 sur cuivre et mesurant 0^m12 sur 0^m145, très peu connu, mais se trouvant aussi en France, que j'ai vu pour la première fois chez M^{me} la comtesse Delaborde, et que celle-ci eut la gracieuseté de me confier pour l'Exposition des portraits anciens à La Haye en 1903. Quoique reproduit dans le volume de supplément du grand ouvrage de M. Bode, *L'Œuvre complet de Rembrandt*, et dans la dernière édition des *Klassiker der Kunst*, ce portrait, plein de vie, avec ses yeux pénétrants, se

détachant si bien sur un fond gris clair, mérite d'être mieux connu en France. Rembrandt a peint vers 1628-1630 plus d'une douzaine de portraits de lui-même, mais celui-ci est peut-être de tous le plus fin et le plus attrayant.



PORTRAIT DE REMBRANDT JEUNE, PAR LUI-MÊME
(Collection de feu la comtesse Delaborde.)

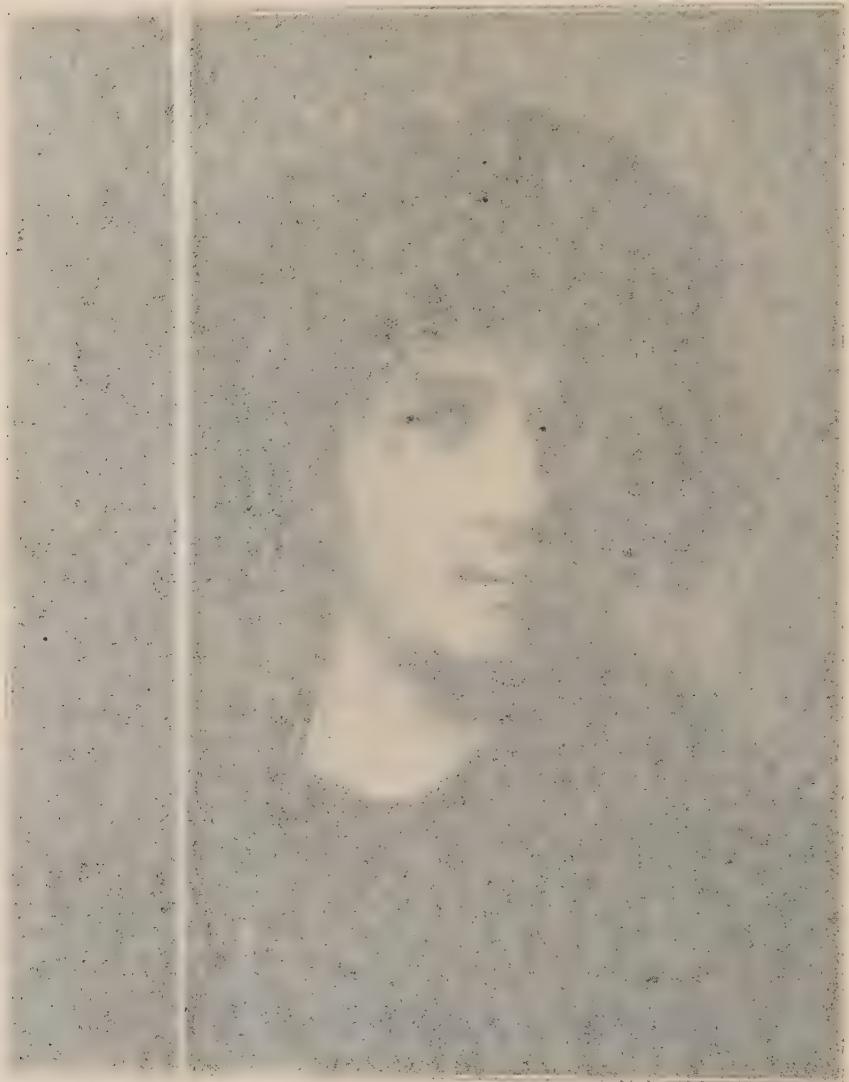
Bode et le volume des *Klassiker der Kunst* font figurer, parmi ces portraits, celui du Musée de Brunswick. Mais ce n'est là ni une œuvre de Rembrandt, ni son propre portrait. J'ai prouvé dans la *Kunstchronik*¹ que c'est la copie

1. Numéro du 21 août 1914.



ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Le portrait de la comtesse Delaborde en gris clair, mérite d'être mieux connu en France. C'est un tableau peint vers 1628-1630 plus d'une douzaine de portraits de la comtesse Delaborde. Celui-ci est peut-être de tous le plus fin et le plus attrayant.



SOPHIE DE LA MOTTE, COMTESSE DE DELABORDE.

Cette œuvre appartient à la comtesse Delaborde.

Les volumes des *Klassiker der Kunst* font figurer, parmi ces portraits, une copie de ce tableau de Rembrandt. Mais ce n'est là ni une œuvre de Rembrandt, ni une œuvre de l'atelier de Rembrandt. J'ai prononcé dans la *Kunstchronik*¹ que c'est la copie



PORTRAIT D'UN HOMME LISANT

PAR REMBRANDT (1645)

(Appartient à M. le comte de Demandolx Dedons, Marseille.)

d'un portrait du jeune Ferdinand Bol par lui-même, dont l'original se trouve chez M. Taft à Cincinnati.

Le superbe *Portrait d'homme lisant*, du comte de Demandolx Dedons, à Marseille (mesurant 0^m56 sur 0^m74), était connu par d'anciennes copies¹, trouvées dans la collection Cook, à Richmond, dans celles de M. Johnson, à Philadelphie, du comte de Besenval et autres. On les attribuait généralement à Carel Fabritius. On ne pensait pas à Rembrandt, parce qu'ici le problème que l'artiste s'est posé diffère de sa manière habituelle : la figure, tout entière dans l'ombre, se détache sur un fond très clair. Pourtant voici enfin l'original indubitable, dûment signé, et combien supérieur aux copies dont nous venons de parler ! Admirables sont les tons délicats et chauds dans l'ombre qui enveloppe le visage, plein d'expression. Le costume noir, lui aussi, vibre dans ce clair-obscur tandis que le soleil éclaire vivement le mur blanc derrière le personnage. On voit sur notre reproduction la belle signature : *Rembrandt f. 1645*. Avant l'excellent rentoilage de M. D. de Wild, le dernier chiffre était incertain : je croyais y voir d'abord un 3 ; mais c'est bien un 5 qu'il faut lire. C'est donc quatre ans après la *Ronde de nuit* que Rembrandt a peint ce chef-d'œuvre.

Je suppose que le modèle est un des amis de Rembrandt, qui, comme la mère du peintre Doomer², a fait reproduire pour ses enfants le portrait du père, peint par l'ami. C'est ainsi que s'explique le grand nombre de copies assez exactes existant de cette peinture. Une de ces copies a été reproduite dans le catalogue de la collection Cook, à Richmond, par M. Kronig, une autre dans celui de la collection Johnson, à Philadelphie, par M. Valentiner. Il paraît que l'original (?) ou une copie qui se trouvait dans la collection du marquis Gerini a été gravé par Debucourt.

En 1633, Rembrandt peignait, pour le prince Frédéric-Henri d'Orange, une *Érection de la Croix*, qui se trouve actuellement à la Pinacothèque de Munich. La composition est très peu réussie et décousue ; mais l'éclairage, le clair-obscur sont déjà merveilleux. L'artiste s'est plu à se représenter lui-même sous la figure d'un des bourreaux au pied de la croix ; son père, coiffé d'un beau turban, figure costumé en centurion à cheval. Très en évidence, au milieu, au premier plan, une pelle, plantée dans la terre, forme une ligne parallèle avec la croix.

1. M. Hofstede de Groot prétend (dans son édition du *Catalogue raisonné* de Smith) en connaître six !

2. Voir mon article dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (1910, t. II, p. 401), et surtout mes *Künstlerinventare*, vol. I (La Haye, Nijhoff).

Il semble que Rembrandt ait été mécontent de ce tableau et ait repris le sujet un certain temps après — peut-être vers 1640. L'esquisse, reproduite ici, beaucoup plus petite (0^m30 sur 0^m39), largement peinte dans des tons



L'ÉRECTION DE LA CROIX, ESQUISSE PAR REMBRANDT
(Collection A. Bredius.)

terre de Sienne, noirs et blancs, avec une parcelle de jaune, montre le même Christ en croix, mais sans les portraits de l'artiste et de son père, si fâcheusement en évidence. Ici la composition est entièrement remaniée : la croix est placée plus vers la gauche ; il y a beaucoup plus d'action dans les

personnages, qui sont en train d'élever la croix ; d'en haut une lumière céleste descend sur le Christ et sur le groupe des figures à gauche où l'on discerne vaguement la Vierge, tombant à la renverse de douleur. La pelle se



Phot. Hanfstaengl.

L'ÉRECTION DE LA CROIX, PAR REMBRANDT

Ancienne Pinacothèque, Munich.

retrouve, mais déposée à terre. L'artiste a pu créer une grande profondeur dans le tableau grâce à des repoussoirs à gauche (une femme avec une corbeille) et à droite, où l'on voit le centurion à cheval, maintenant le dos

tourné vers le spectateur. L'œuvre a gagné de toutes façons : la composition est maintenant parfaite, le clair-obscur sublime, l'effet saisissant.

Peut-être Rembrandt avait-il l'intention de faire une eau-forte d'après cette esquisse. Elle figura dans la vente Wynn Ellis, à Londres, comme étude pour le tableau de Munich. Mais la composition savante et pondérée, l'éclairage fantastique avec un clair-obscur mystérieux, prouvent que le maître l'a peinte plus tard quand son talent avait atteint un degré plus élevé, quand il était déjà dans la plénitude de son génie.

Il est dommage que la reproduction de ce chef-d'œuvre ne puisse donner qu'une idée très imparfaite de sa beauté¹.

Nous connaissons une série de ces camaïeux de Rembrandt. Le plus important, une des plus remarquables grandes compositions du maître, est indubitablement le *Saint Jean préchant dans le désert* du Musée de Berlin. On le date des environs de 1636 ; peut-être l'a-t-il peint même un peu plus tard. Comme groupement, comme rendu des expressions les plus diverses dans les nombreuses figures, sans compter la délicatesse extrême du clair-obscur, c'est un digne pendant de la célèbre eau-forte dite la *Pièce aux cent florins*. Datée de 1636, la grisaille *Joseph racontant ses songes*, jadis dans la collection Six, maintenant chez M. Voltz à La Haye, est presque un tableau fini en blanc et noir, avec un magnifique effet de lumière, et d'une très belle facture. Il y a encore au Mauritshuis, peint antérieurement (vers 1630?), un *Repos pendant la faite en Égypte*, surtout étude de clair-obscur, une esquisse très largement peinte de l'*Ensevelissement du Christ* (vers 1634) à Glasgow, le *Christ devant Pilate* de 1633, grande étude très finie pour l'eau-forte de cette même année, et une très belle *Déposition de Croix* de la National Gallery de Londres. M. Bode date cette dernière des environs de 1642. Ici le mouvement des femmes et de l'homme qui soutient la Vierge évanouie, la tête expressive de celle-ci, la douleur poignante de la Madeleine, font de cette étude magnifique une des grandes œuvres de Rembrandt.

A. BREDIUS

1. Il figurera à l'Exposition des maîtres hollandais qui s'ouvrira au Jeu de Paume le 21 avril.



VILLAGE D'EXMES (ORNE), SÉPIA PAR DEGAS
(Cabinet des estampes, Paris.)

LES CARNETS DE DEGAS AU CABINET DES ESTAMPES

DURANT les dernières années de sa vie, Degas disait parfois que l'on verrait après sa mort combien il avait travaillé¹. En effet, le nombre considérable de dessins et de toiles exposés aux ventes de son atelier suffirait à lui seul à donner l'impression d'un labeur énorme, tel qu'en fournirent certains maîtres de la Renaissance. Ce travail incessant s'explique peut-être par le fait que Degas, insoucieux des commandes grâce à son indépendance de fortune, et dédaigneux des suffrages du grand public, put n'avoir d'autre préoccupation que celle de son art et lui consacrer toute sa vie. Car, même lorsqu'il flâne dans Paris ou qu'il voyage, pas un moment où il n'y pense, pas un paysage, un monument, un spectacle de la rue qu'il ne regarde au point de vue pictural et qui ne lui suggère des idées de sujets, de procédés, de tons, de mille détails enfin, dont son œil, d'une mémoire inouïe et savamment exercée dès sa jeunesse, s'imprègne pour les séances où il les transcrit sur le papier, les calquant, changeant, remaniant inlassablement jusqu'à la vérité retrouvée.

Et c'est ce souci de recherche, ce travail perpétuel, cette sorte d'ébullition latente du cerveau qu'il est extrêmement intéressant de pouvoir

1. Les lecteurs de la *Gazette* se souviennent de la très belle étude de M. Paul Jamot publiée ici sur Degas en avril-juin 1918.

suivre là où elle est peut-être encore plus sensible et plus facile à percevoir que dans ses œuvres achevées : nous voulons dire dans la série de carnets si généreusement donnés au Cabinet des estampes par M. René de Gas, frère du peintre.

Ces albums, simples cahiers d'étudiant ou carnets de poche dans lesquels il notait ses impressions à l'aide de croquis ou de quelques phrases brèves, sont d'autant plus précieux qu'ils datent, pour le plus grand nombre, des débuts de l'artiste et de la période du Second Empire. Il ne faut point y chercher un journal bien ordonné, revu et corrigé, comme en ont laissé certains de ses confrères, mais un simple instrument de travail où il consignait ce qui lui paraissait important ou curieux pour son art, un peu de tout, au reste ; mais de la part d'un artiste comme Degas rien ne saurait nous être indifférent.

Aussi, dans ces croquis de paysages ou de types entrevus, souvenirs de chefs-d'œuvre admirés au passage, notes de voyage, recettes ou procédés etc., trouvons-nous pêle-mêle des renseignements — d'autant plus intéressants qu'ils nous sont ici donnés par Degas lui-même — sur son caractère, ses affinités artistiques, les enseignements qu'il demanda aux maîtres d'autrefois ou à ceux de son temps, son souci de modernisme, ses projets (et ils furent nombreux !), sa manière de travailler et de comprendre la technique de son art, des indications enfin sur ses œuvres exécutées ou ébauchées. Nous ne pourrons en donner ici qu'un simple aperçu, la matière en étant trop variée et trop abondante.

Ce qui frappe tout d'abord, en parcourant les plus anciens de ces carnets, c'est combien Degas, très jeune alors et parfaitement inconnu y est déjà lui-même, comme caractère tout au moins ; et ne dirait-on pas que c'est la ligne de toute sa vie qu'il trace ainsi sur un de ses premiers carnets : « Il me semble qu'aujourd'hui, si l'on veut faire sérieusement de l'art et se faire un petit coin à soi original ou du moins se garder la plus innocente des personnalités, il faut se retremper dans la solitude, il y a trop de cancans, on dirait que les tableaux se font comme les prix de bourse par le frottement des gens avides de gagner, on a autant besoin pour ainsi dire de l'esprit et des idées de son voisin pour faire quoi ce soit que les gens d'affaires ont besoin des capitaux des autres pour gagner au jeu. Tout ce commerce vous aiguise l'esprit et vous fausse le jugement. » Nous pourrions relever au hasard des feuillets d'autres déclarations de principes aussi catégoriques ; celle-ci, cependant, surprend un peu par sa date, et il faut un certain effort pour se rendre compte que celui qui la griffonna n'est pas le Degas de 1900, presque aveugle, misanthrope à cheveux blancs, frileusement enveloppé dans son mac-farlane, mais le jeune artiste à figure rêveuse et timide du beau portrait

de 1857. N'est-ce pas, du reste, à la même époque qu'il confiait aussi à son carnet ces mots qui dépeignent si bien l'homme qu'il devait être et qui pourraient servir de devise à son œuvre comme à sa vie : « Je vais rentrer dans le mouvement de Paris ; qui sait ce qui arrivera, mais je serai toujours un honnête homme... » ?

Un artiste aussi sincère ne pouvait pas ne pas rendre justice à ses devanciers, et ce fut une grande supériorité de Degas d'être non seulement un convaincu et un enthousiaste, mais aussi un conscientieux et un modeste qui comprit que, pour arriver à une personnalité, il fallait d'abord admirer, étudier, s'assimiler le fruit de l'expérience des autres. Ce respect des maîtres, que nous lui entendimes si souvent exprimer à la fin de sa vie, apparaît déjà constamment dans ses carnets, surtout lors de ses premiers voyages en Italie qu'il parcourut fréquemment, une partie de sa famille étant italienne, et qui produisit sur lui une profonde impression. En effet, si l'Italie n'a pas changé son caractère et ses goûts déjà très affirmés, certains de ses artistes, surtout les Primitifs, exaltèrent en lui ce besoin intense de vie qui le dévorait déjà : « Ah ! ces gens-là sentaient la vie », écrit-il à propos des fresques de Giotto à Assise, « ils ne la reniaient jamais... Puissé-je être de leur famille si je deviens un caractère assez convaincu et fixé pour faire de la peinture qui vaille des sermons !... »

Mais l'Italie lui fut surtout précieuse au point de vue métier, par toutes



ANDROMAQUE (PROJET)
DESSIN AU CRAYON PAR DEGAS
(Cabinet des estampes, Paris.)

les comparaisons esthétiques ou techniques qu'elle lui permit de faire dans les églises et les musées, par tous les souvenirs du Moyen âge et de l'antiquité, si ardemment notés dans ses carnets, qui jetèrent en lui ces racines de classicisme développées plus tard par la fréquentation du Louvre et sur lesquelles il greffa sa conception plus moderne de l'art. C'est cette empreinte ineffaçable des maîtres, visible dans ses croquis et ses notes, d'autant plus profonde qu'elle était plus raisonnée, qui devait toujours l'empêcher de verser dans l'exagération ou les maladresses de certains de ses contemporains moins avertis, et conserver à son œuvre une sorte de mesure et de bon goût qui lui permirent de se livrer impunément aux plus grandes audaces ; équilibre magnifique entre ce classicisme d'éducation et de goût et ce modernisme d'instinct, qu'il exprimait naïvement au revers d'un feuillet à l'un de ses premiers retours d'Italie : « Ah ! Giotto, laisse-moi voir Paris, et toi, Paris, laisse-moi voir Giotto!... »

Dès lors cette soif de vie et de mouvement, si sensible dans les notes et croquis où revivent ses admirations d'adolescent, deviendra de plus en plus le but principal de son art. Même lorsqu'il est tenté au début par la peinture d'histoire, il n'essaie pas de faire des reconstitutions plus ou moins exactes au point de vue documentaire, mais seulement (en évitant toutefois, grâce à sa culture de lettré, tout anachronisme ridicule) d'animer ses personnages du souffle épique et de peindre des scènes extrêmement vivantes. Déjà aux premières représentations données à Paris par la Ristori, il avait été frappé par la noblesse des attitudes de la grande tragédienne dans Médée ou Marie Stuart, attitudes qu'il nota soigneusement, séduit bien plus par le sentiment qui se dégageait de la personnalité de l'artiste que par le côté historique de la pièce. « J'ai vu marcher et parler la plus adorable figure des vases grecs — ah ! la divine artiste ! » (Médée). Pour donner cette animation et ce sentiment à ses personnages, le jeune artiste multiplie ses efforts et ses recherches, il ne laisse rien au hasard, les sujets les plus classiques et les plus établis par la tradition sont pour lui l'occasion d'essais nombreux. C'est ainsi que, pour la *Fille de Jephthé*, tableau qui le préoccupa si longtemps, nous avons relevé dans différents de ses carnets jusqu'à dix esquisses dans lesquelles il varie l'attitude des personnages, les groupes différemment et change aussi le terrain. Certains détails même ont pour lui de l'importance, et à côté des croquis il les note en quelques mots : « Un ciel gris et bleu d'une valeur telle que les clairs s'enlèvent en clairs et les ombres en noir naturellement. Pour le rouge de la robe de Jephthé, me rappeler les tons orangés rouges du vieillard dans la de Delacroix. La colline avec ses tons mornes et glauques. — Sacrifier beaucoup le paysage comme taches, quelques têtes levées en profil et ardentes derrière Jephthé... » Cette élabo-

ration patiente, nous en retrouvons trace encore dans les carnets pour la *Sémiramis construisant une ville*, pour les *Jeunes filles spartiates luttant* et pour *Les Malheurs de la ville d'Orléans*; et ce souci de vie et de réalisme même dans le convenu éclate plus encore peut-être dans un croquis pour une toile qu'il n'a pas exécutée, sans doute une *Andromaque* assistant du haut des remparts de Troie à l'outrage fait par Achille au corps d'Hector, et que nous reproduisons ici. Andromaque, affolée par ce spectacle, se précipite sur le parapet, et ses suivantes, dont l'une la saisit par le milieu du corps, tentent avec peine de l'empêcher de se jeter par-dessus la muraille. L'artiste, pour être plus près de la vérité, a dessiné le corps d'Andromaque nu, afin d'être certain de la justesse des mouvements; et une vie intense se dégage de ce petit croquis, des gestes et de l'attitude des femmes, d'une vérité tragique.

Mais si réduite qu'il ait fait la part de la convention et de la tradition historiques dans ses tableaux d'histoire, Degas ne se trouvait pas encore assez libre, et peu à peu il abandonnait ce genre pour ne plus peindre que des sujets contemporains. Ses carnets nous permettent aussi de suivre cette évolution, ses efforts à réaliser l'idée voulue, et la gestation parfois très laborieuse de certains tableaux aujourd'hui célèbres. C'est ainsi que pour le *Portrait de famille* aujourd'hui au Louvre, ceux des croquis que nous y trouvons montrent que l'artiste tâtonna assez longuement avant d'arriver à la sobriété du tableau



PROMENADE AU BORD DE LA MER

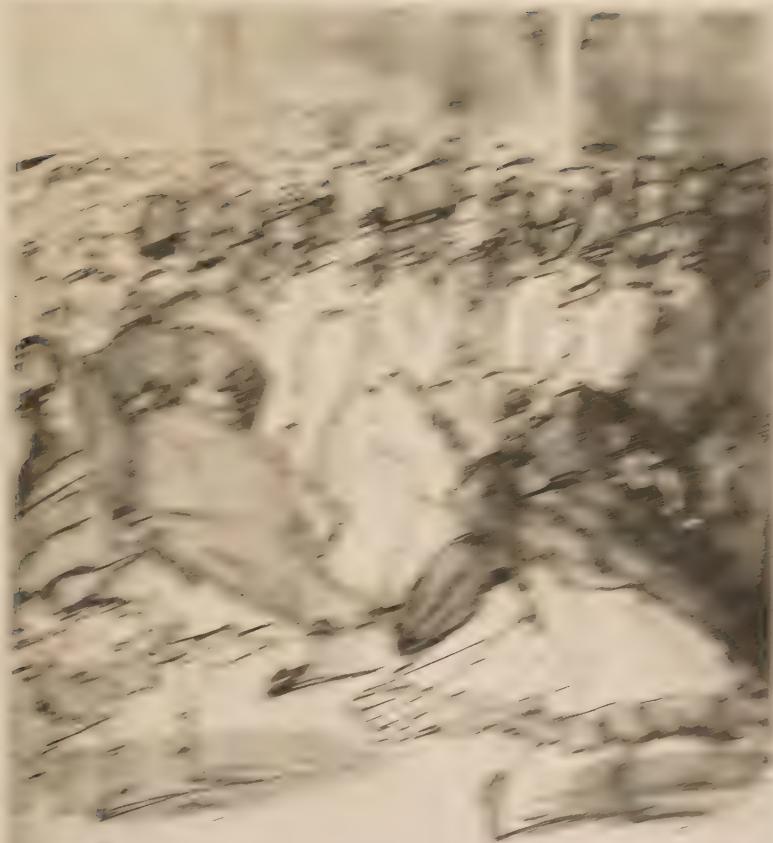
AQUARELLE PAR DEGAS

(Gabinet des estampes, Paris.)

achevé. Et dans toute une série d'esquisses nous voyons tantôt la mère assise et les fillettes debout à côté d'elle, tantôt, au contraire, la mère debout et les fillettes assises, ou bien encore le père appuyé contre la table, etc., essais variés qui nous amènent à la composition définitive, chacun d'eux marquant une étape dans le travail de l'artiste et permettant de suivre le progrès réalisé. De même, un croquis plus poussé pour l'homme du tableau intitulé d'abord *Le Viol*, nous montre avec quel soin il étudiait ses personnages et s'efforçait d'en faire des êtres bien réels et bien vivants, comme le prouvent aussi de nombreuses scènes de la vie contemporaine croquées au hasard des feuillets : promenade au bord de la mer ; le bal public (sans doute Mabille ?), le grand escalier de la gare Saint-Lazare avec sa foule grouillante à l'arrivée d'un train, des matelots sur un pont de bateau, des femmes au bord de la mer et des feuillets remplis de portraits-charges où nous retrouvons des amis ou camarades du peintre et qui témoignent parfois d'un véritable don de caricaturiste, pour n'en citer que quelques-uns.

Mais, outre ces renseignements, précieux puisqu'ils nous viennent directement de lui, sur son caractère, sa formation artistique et la création de certaines de ses œuvres, ces carnets sont, en outre, très utiles pour connaître en quelque sorte les sources de l'artiste (sources qui, étant donné l'activité de sa pensée, furent infinies), les nombreux projets qu'il forma et aussi sa technique.

Degas adorait son métier de peintre, il y pensait incessamment ; son travail à l'atelier achevé, sa pensée poursuivait ses rêves d'artiste et sa mémoire enregistrait tous les sujets qui pouvaient l'intéresser. Et ce sont ces projets, qui auraient pu occuper la vie de plusieurs travailleurs comme lui, dont nous retrouvons trace ici. Influencé sans doute par les Japonais ou, plus simplement, par les dessinateurs de la génération précédente comme Daumier ou Gavarni, qui avaient noté les mœurs de leurs contemporains dans des suites inspirées par un même thème, Degas avait toujours été séduit par l'idée de peindre des sujets de la vie courante en fouillant leurs différents aspects. Et à côté de ses scènes sur les danseuses, les modistes, les blanchisseuses, les jockeys, qui sont connues et dont les croquis et projets parsèment ses carnets, voici certaines séries qu'il avait notées : « Série sur les instruments et les instrumentistes, leurs formes ; tortillement de la main, des bras et du cou du violoniste, par exemple gonflement et creusement des joues des bassons, hautbois, etc., etc... » --- « Sur la boulangerie, le pain, série sur les mitrons, vus dans la cave même ou à travers les soupiraux de la rue. Dos couleur de farine rose, belles courbes de pâte ; natures-mortes sur les différents pains, gros, ovales, flûtes, ronds, etc..., essais en couleur sur les jaunes, roses, gris blanc des pains. Perspective des rangées de pains ; distribution



deuil (différents noirs), voile noir de grand deuil flottant sur la figure, gants noirs ; équipage de la compagnie des pompes funèbres, voitures pareilles aux gondoles de Venise... » — « Sur les pâleurs du teint : pâleurs vertes, roses, jaunes... »



FEMMES AU BORD DE LA MER (ÉTUDE)

DESSIN AU CRAYON PAR DEGAS

(Cabinet des estampes, Paris.)

pas que pour vous peindre, que de fines nuances à rendre!.. » — « Faire un portrait de dame avec un chapeau, jusqu'à la taille, dans le goût de Janet (la femme de Charles IX) et la dimension du Cranach (l'homme au bérét) à l'aquarelle, gris et rose, bleu tendre, gamme souple, claire, d'un dessin

— Mais nous ne saurions tout citer, et ces quelques exemples suffisent à montrer l'ingéniosité de l'artiste à saisir les ressources que lui offraient les spectacles de la vie.

Notons cependant encore, à côté de ces projets de séries, des indications curieuses sur sa façon de comprendre et d'exécuter des portraits. Celle-ci par exemple, qui dénote son souci de vie et de réalisme : « Faire de la tête d'expression (style d'académie), une étude du sentiment moderne » — « Faire des portraits des gens dans des attitudes familières et typiques, surtout donner à leur figure le même choix d'expression qu'on donne à leur corps. Ainsi, si le rire est le type d'une personne, la faire rire. Il y a bien entendu des sentiments qu'on ne peut pas rendre par bienséance, les portraits n'étant

serré autant que possible, un manchon où elle enfonce son mouchoir et sa bourse » (et un croquis à la plume, comme on peut le voir dans la reproduction ci-contre, illustre cette note). — « Après avoir fait des portraits vus de dessus, j'en ferai vus de dessous. Assis tout près d'une femme et la regardant de bas, je verrai sa tête dans le lustre entourée de cristaux ». Et cette autre note, si explicative de certaines de ses mises en page : « Beaucoup couper, d'une danseuse faire ou les bras ou les jambes, ou les reins; faire les souliers; faire les mains du coiffeur.... pieds nus en action de danse, etc... » — « Faire toute espèce d'objets d'usage placés, accompagnés de façon qu'ils aient la vie de l'homme ou de la femme, des corsets qu'on vient d'ôter, par exemple, et qui gardent comme la forme du corps, etc... » — « Faire des opérations simples, comme dessiner un profil qui ne bougerait pas, bougeant soi, montant ou descendant, de même pour une figure entière, un meuble, un salon tout entier. » — « Faire une suite de mouvements de bras dans la danse ou de jambes qui ne bougeraient pas, tournant soi autour. » Et ces deux notes si intéressantes pour la compréhension des recherches de perspective de certains de ses tableaux : « Enfin étudier à toute perspective une figure ou un objet, ou n'importe quoi. On peut se servir pour cela d'une glace, on ne bougerait de sa place, la glace seule s'abaisserait ou se pencherait ou tournerait autour. » — « On n'a jamais fait encore les monuments ou les maisons d'en bas, en dessous, de près, comme on les voit en passant dans les



FEUILLE DE NOTES ET DE CROQUIS PAR DEGAS

(Cabinet des estampes, Paris.)

rues » (et certaines de ces notes sont accompagnées de croquis explicatifs ; pour cette dernière le dôme du Panthéon vu avec cette perspective fuyante).

Notons aussi, à propos d'un projet d'atelier pratique (à sa façon), ces indications déjà connues, mais exprimées ici par Degas lui-même : « Établir des gradins tout autour de la salle pour habituer à dessiner de bas et de haut les choses, ne laisser peindre les choses que vues dans une glace pour habituer à la haine du trompe-l'œil. » — « Pour un portrait faire poser au rez-de-chaussée et faire travailler au premier pour habituer à retenir les formes et les expressions et ne jamais dessiner ou peindre immédiatement. » Nous touchons là à un des plus remarquables dons de Degas, cette exactitude et cette mémoire de l'œil, qui lui permet, loin de son sujet, d'en retrouver aussi fraîches que devant la nature les lignes et les tonalités. Du reste, jamais, ou bien rarement croyons-nous, on ne vit Degas faire une étude ou un croquis d'après nature. Son œil se contente de regarder intensément, anatomiquement pourrait-on dire, et d'enregistrer, puis, une fois rentré à l'atelier ou à l'hôtel, de dicter à sa main ce qu'il a récolté. Et si Degas eut de nombreux modèles, les fatiguant à force de recherches, ce fut simplement pour retrouver et rendre plus fidèlement ce dont son œil difficile à satisfaire, gardait encore une exactitude d'impression que sa main n'arrivait pas toujours à rendre comme il l'aurait voulu. Souci et scrupule de vérité qui lui firent, du reste, souvent détruire ou abîmer en les reprenant, des œuvres que nous regrettons maintenant.

Mais une des plus curieuses révélations de ces carnets, c'est un Degas paysagiste qu'on ne soupçonnait guère. On connaissait de lui une série de paysages exposés chez Durand-Ruel en 1893 et revus, avec d'autres du même genre, à la vente de son atelier. Ce sont des paysages traités à larges coups d'estompe ou de pinceau, assez flous, parfois très sombres, au milieu desquels se détachent soudain de merveilleuses échappées : un coin de dune, une voile dorée par le soleil, un vieux toit, l'éclair d'un reflet d'étang dans un sous-bois ; études à peine indiquées, qui semblent plutôt des aide-mémoire, et dont il paraît bien que contrairement aux figures, il ne reprit pas souvent le thème pour le perfectionner. Cette série de paysages de la fin de la carrière de l'artiste paraissait comme une manifestation isolée : et, de fait, sauf dans les fonds de certains tableaux, on ne connaissait guère de paysages en dehors de cette série ; on en avait conclu un peu rapidement que Degas ne comprenait pas le paysage ! Au contraire, Degas, dès ses premières années d'études s'y intéressa, et nous trouvons déjà dans les carnets du début plusieurs paysages à la plume ou au crayon, d'une facture encore sèche et traités à la manière d'Aligny, intéressants cependant par la perspective et surtout la justesse des valeurs et des différents plans, ce qu'il chercha toujours.

comme le dénote cette phrase jetée en un coin de feuillet: « Ce qui est certain, c'est que mettre en place un morceau de la nature et le dessiner sont deux choses énormément distinctes ». Il semble qu'il ait dû l'heureuse transformation et l'élargissement de son style à l'influence du prince Grégoire Soutzo, commensal habituel et ami de ses parents, homme de goût et artiste délicat. M. Soutzo apprit, en effet, au jeune artiste non seulement à manier la pointe et à faire mordre ses cuivres (M. René de Gas se souvient encore de l'odeur désagréable qui envahissait alors l'appartement de la rue



LES ENVIRONS DU CHÂTEAU DU PIN (ORNE), SÉPIA PAR DEGAS
(Cabinet des estampes, Paris.)

de Mondovi), mais lui apprit, en même temps que l'eau-forte, à mieux comprendre la nature et à l'interpréter largement. Une note de Degas lui-même, d'une concision et d'un enseignement curieux chez ce peintre de vingt-trois ans, rend hommage à l'amateur averti qui aida à lui ouvrir les yeux: « J'ai eu aujourd'hui, 18 janvier 1856, une grande conversation avec M. Soutzo; quel courage il y a dans ses études! Il en faut, ne jamais marchander avec la nature. Il y a en effet du courage à aborder de front la nature dans ses grands plans et ses grandes lignes et de la lâcheté à le faire par ses facettes et ses détails, c'est une guerre. »

Cet enseignement ne fut au reste pas perdu, si nous en jugeons par les beaux dessins où Degas nota, quelque temps après, ses souvenirs d'un séjour chez les Valpinçon, amis de sa famille, qui avaient leur propriété aux environs du haras du Pin. Dans ces dessins, où il a décrit le château du Pin avec ses grands massifs d'arbres, sa terrasse et aussi ses environs, se révèle un véritable paysagiste. En quelques coups de pinceau, Degas a su nous retracer un paysage d'une profondeur et d'une amplitude qui étonnent par l'emploi restreint des moyens et rappellent Rembrandt ; c'est la même simplicité du faire, et surtout la même sobriété, la même omission voulue des détails pour ne rendre que les lignes principales, l'âme en quelque sorte du paysage, cette âme qu'il sait si bien atteindre et vous faire sentir dans ce petit village d'Exmes endormi parmi les vallonnements qui l'entourent, au pied de son clocher fin et élancé, ainsi que dans cette arrivée au château qui rend si bien la beauté et la grandeur de la magnifique allée qui y conduit.

A défaut de ces dessins relevés de sépia qui nous révèlent un Degas paysagiste inconnu, de nombreuses notes jetées sur ses feuilles de carnets peu de temps auparavant, au cours de voyages en Provence ou en Italie, achèvent de nous montrer combien il pouvait sentir et saisir le pittoresque et les beautés d'un paysage. Citons-en quelques-uns au hasard : « Je me rappelle qu'en passant dans la Crau je retrouvais tout ce que je me figurais d'un désert, le terrain gris chaud taché de pierres qui recouvrent un peu d'herbe, des bouts d'étang verts comme un citron pas mûr. » — « La mer un peu agitée était d'un gris verdâtre, l'écume argentée des vagues, la mer fuyait dans une vapeur. Le ciel était gris, le château de l'Oeuf s'enlevait dans une masse vert doré, les barques sur le sable étaient des taches de sépia foncé. » — « Ce gris n'était pas le gris froid de la Manche, mais plutôt comme la gorge d'un pigeon (comme la mer du *Démosthène* de Delacroix est vraie de ton, je me la rappelle devant celle-ci). A travers les masses de chêne vert apparaissaient des coins de la mer. Jamais je n'ai vu un vert si puissant et si sobre en même temps, ni un gris de mer et de ciel si rosé et si limpide. C'était bien propre à l'épopée. Je n'oublierai jamais ce gris sacré et ce vert sombre et puissant des arbres. » — « Les marais Pontins s'étendent en une ligne rousse, derrière les Apennins avec le sommet de neige ; cette ligne rousse est absolument comme une petite branche de pin mort qu'on mettrait au soleil. » — « L'écume qui marque la trace du navire est comme celle que fait une femme lavant à grande eau, elle s'étale en petits escaliers..... les intervalles ont une profondeur de bleu vert qui donne le vertige » — « Le bateau laisse une trace bouillonnante, dans le milieu dans laquelle coule un sillon de bronze. »

Evidemment l'homme qui s'enthousiasmait ainsi devant la nature et qui

savait en voir et en exprimer de telle façon les beautés aurait pu être un paysagiste. S'il ne le fut pas, c'est qu'il n'y prit intérêt que par hasard et que son instinct le ramena toujours à l'étude de la figure et du mouvement de la vie de Paris. Degas avait, du reste, horreur de la campagne, qui lui semblait manquer de vie, et quelques notes de ses carnets nous le rappellent, celle-ci entre autres, écrite en marge d'un délicieux croquis de village près du Pin : « C'est bien le type d'un bourg propre avec son église et ses maisons en brique, avec les herbages comme premier plan. Je pense à M. Soutzo et à Corot, eux seuls donneraient un peu d'intérêt à ce calme. » Et encore : « L'ennui me gagne vite à contempler la même nature... ancienne église... comment peut-on vivre là ! » Et il nous faut évidemment tenir cette dernière exclamations pour une explication : Degas ne fut pas paysagiste simplement parce qu'il n'aimait pas la campagne, n'y vécut pas, n'y trouva pas assez de vie et ne s'intéressa au paysage qu'incidentement, comme accessoire, ou comme fonds très simplifiés.

P.-A. LEMOISNE



UN VELOURS DE GASPARD GRÉGOIRE



TÊTE DE FEMME
VELOURS DE GASPARD GRÉGOIRE
(Musée des Beaux-Arts, Marseille)

Le hasard, souvent assez secourable dans le domaine des recherches consacrées aux arts pour qu'il y ait lieu d'en tenir compte, vient de nous mettre en présence d'un beau velours peint de Gaspard Grégoire qui nous apparut avec le caractère de l'inédit.

Velours peint, oui, mais comme les peignait Grégoire, inventeur de l'ingénieux procédé qui lui permit de les achever ; procédé unissant d'après une technique si spéciale qu'elle semble peu compréhensible au premier abord, le tissage minutieux du velours de soie et la peinture exécutée au

préalable, avant le tissage, sur les fils destinés à former le velouté.

Malgré la fragilité d'une matière délicate et sensible aux injures du temps, il est parvenu jusqu'à notre époque des ouvrages en nombre assez notable du Maître, né à Aix-en-Provence en 1751 et mort en 1846 à Paris, où il exerça fort longtemps son art.

L'intérêt de ces productions ne réside pas seulement dans le fait de l'extrême difficulté vaincue ; dans ces velours la peinture, exécutée souvent d'après les meilleurs modèles, présente une réelle valeur artistique ; de son mélange intime avec l'étoffe veloutée résulte aussi un effet de douceur et de fondu qui communique un charme fort agréable à ces petits tableaux.

Une exposition de velours de Grégoire au Musée des Arts décoratifs en 1909 permit d'apprécier le mérite de ces œuvres et de leur auteur. L'ensem-

ble de pièces prêtées par divers possesseurs et réuni au Pavillon de Marsan par nos soins, — sans qu'il eût été possible alors de recourir à la plus abondante collection de ces velours, celle du Musée des Tissus de Lyon, non



PORTRAIT DE FEMME
VELOURS DE GASPARD GRÉGOIRE
(Collection de M. Chambon, Marseille.)

plus qu'au Musée d'Aix — donnait assez bien cependant l'idée des sujets divers traités par le créateur du genre.

Grégoire exécuta des portraits : de Napoléon I^r, de Pie VII par exemple, des sujets religieux, des tableautins de fleurs, de fruits ou de fantaisie, des sujets dans le goût pompéien : série des *Heures* d'après Raphaël, *La Marchande d'Amours*. Ces derniers sont ses plus importants ouvrages,

les plus soignés, eu égard à leur grandeur qui était l'écueil du procédé délicat.

La pièce qui nous occupe aujourd'hui et que nous avons eu la bonne fortune de pouvoir étudier à Marseille chez M. et M^{me} Chambon, les accueillants possesseurs de ce bel exemplaire d'un art perdu, peut également compter parmi les plus remarquables qui soient sorties de l'atelier de Grégoire.

Le velours mesure : 0^m20 sur 0^m25. Le sujet qui fait penser à Greuze ou à J.-B. Huet, avec encore une vague réminiscence de Boucher, a-t-il été emprunté à quelque tableau de maître ? Le point demeure difficile à préciser. Nous avons toujours pensé que dans le travail de la peinture Grégoire avait été fort aidé par son frère Paul-Pierre, peintre d'un certain talent. — Celui-ci en réunissant, en remaniant des inspirations diverses aurait-il établi lui-même cette composition ?

Quoi qu'il en puisse être, cette tête de jeune fille ou de jeune femme, vue de profil à gauche, légèrement inclinée en avant, élégamment drapée dans une écharpe nouée qui forme coiffure ne laissant voir qu'un peu des cheveux et dont un pan frangé retombe sur l'épaule, est parfaitement modelée en justes proportions, avec une charmante finesse d'ombres et de lumières, de détails, et de tons.

Ceux-ci sont tirés surtout de la gamme des roses carminés que l'artiste employa fréquemment ; une bonne part du secret de son procédé, en dehors du tour de main technique de tissage qui n'est pas demeuré impénétrable, consistait en effet dans l'usage de couleurs spéciales dont Grégoire garda jalousement la recette de préparation, l'emportant avec lui en disparaissant, car il fit alors brûler toutes ses notes. Ces couleurs pénétraient la soie sans former d'empâtements, ce qui donne à ces velours peints leur transparence typique quand on les considère à contre-jour, ce qu'un encadrement sous double verre permet généralement.

Le Musée des Beaux-Arts de Marseille est détenteur d'un petit médaillon en velours de Grégoire qui n'est pas sans mérite et provient d'un legs du D^r Bucquet ; mais, la pièce qui est entre les mains de M. et M^{me} Chambon, et qui montre une peinture si bien réussie, si bien respectée dans l'harmonie de ses proportions par le travail délicat du velours, mérite une place de choix dans l'œuvre d'un artiste, récompensé par quelque réputation de son vivant, mais qui mourut dans l'indigence sans avoir pu tirer profit de ses efforts.



COMMUNIQUÉ ALLEMAND : « ... RECUL SUR LES DEUX FRONTS »
DESSIN PAR M. P. IRIBE

LA CARICATURE DE GUERRE EN FRANCE¹

La *Gazette des Beaux-Arts* a étudié naguère, par la plume de M. Clément-Janin², les estampes, images et affiches ayant trait à la guerre. Il s'agissait là surtout de pièces gravées et isolées. Nous voudrions examiner ici, comme suite à ce travail, les caricatures publiées dans les journaux et les revues. L'ensemble de ces documents graphiques est considérable, et nous ne pouvons en donner qu'une esquisse. Malgré leur caractère différent on ne saurait les passer sous silence, car ils constituent un chapitre particulièrement intéressant de l'histoire des arts du dessin pendant la guerre.

Les maîtres qui ont participé à ce mouvement ont tous un trait commun. Ce sont des dessinateurs journalistes. Ils ont le sens de l'actualité et ils s'expriment en un langage vivant et coloré, qui ne ressemble pas à celui des peintres. Ce qui les préoccupe, ce n'est pas de faire une œuvre d'art unique, composée avec réflexion et minutie, mais de tracer rapidement sur le papier

1. Nous tenons à remercier ici M. René Weiss, qui a eu l'amabilité de nous communiquer la plupart des documents qui ont servi à nos reproductions.

2. *Les Estampes et la guerre* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1917; — articles réunis en volume sous le titre: *Les Estampes, images et affiches de la guerre*; Paris, 1919, in-8).

quelques coups de crayon qui, tirés à de nombreux exemplaires, répandront l'idée pour laquelle ils luttent. Grâce à leur forme légère, accompagnée d'une légende courte et mordante, ils ont réussi, dans leurs brillantes offensives, à faire triompher l'esprit français.

Dans la diversité de leurs talents on peut distinguer plusieurs catégories. Il y a deux artistes populaires : l'un est un philosophe, remarquable par la netteté de sa pensée et son ironie acérée et spontanée (M. Forain) ; l'autre un moraliste satirique, plein de bon sens et de souplesse (M. Abel Faivre). Il y a aussi des polémistes d'une franchise véhemente (M. Hermann-Paul) ; des poètes sensibles et indignés (M. Willette) ; des peintres énergiques, attendris devant les deuils, et passionnés de justice (M. Steinlen) ; des humoristes pittoresques et souriants (M. Léandre) ; des gavroches épris de la verve comique des enfants (M. Poulbot). Il convient de faire une place à des bouffons fantaisistes (M. Veber), des annalistes d'un parisianisme amusant (M. Guillaume), des portraitistes drôlatiques (M. Sem), des décorateurs aux trouvailles ingénieuses (M. Iribé), des paysagistes alsaciens (MM. Hansi et Zislin), des tempéraments fougueux (MM. Neumont, Ibels, Roubille, Gassier), des animaliers (MM. Nam, Benjamin Rabier). Il faudrait encore citer MM. Cappiello, Métivet, Grün, Lobel-Riche, Fabiano, Domergue, Delaw, Depaquit, Robida, Bac, Huart, Ricardo Florès, André Hellé, Radiguet, Maximilien Luce, Gerbault, Bils, Abel Truchet, et, à côté de ceux qui sont omis, tous ces caricaturistes du front, et en particulier les dessinateurs de *Rigolboche*, si appréciés dans les tranchées pour leur verve intarissable.

* * *

Il y a plusieurs acceptations du terme « caricature ». Certaines caricatures consistent en une exagération ou une déformation des traits de la physionomie ; tels sont les portraits-charges. D'autres entreprennent le procès des institutions, des mœurs, de la politique, cherchent à faire rire le public au détriment de tout ce qu'elles attaquent ; ce sont plutôt des pièces satiriques. Une troisième catégorie d'images vise à un effet tout différent : par les légendes et les dessins elles tendent à soulever les passions et provoquer l'indignation ; elles sont ou prétendent être des appels à la justice et à la raison.

Beaucoup de caricatures de guerre appartiennent à cette dernière espèce. Au moment où la France saignait de ses blessures et luttait pour son droit et sa liberté, l'heure semblait mal choisie pour badiner sur de pareils événements. En face d'un tel cataclysme, on ne pouvait avoir le cœur de plaisanter légèrement, mais on éprouvait le besoin de traduire le sentiment populaire par un trait

synthétique qui résumât en quelques coups de crayon les cris passionnés de la conscience nationale. Tandis qu'à l'étranger ces improvisations expriment souvent des sensations d'horreur, en France la note tragique est mêlée d'ironie mordante. Elle est comique si l'on admet, comme l'écrivait Sarcey¹ pendant la guerre de 1870, que « le comique n'est pas la gaieté, mais a un côté sérieux jusque dans la colère ».

Le nombre des productions caricaturales écloses pendant l'Année terrible fut considérable², mais la plupart d'entre elles étaient dirigées contre Napoléon III. Le plus souvent, ces estampes apparaissent dénuées de toute pensée, gauchement dessinées, maladroitement colorées. De tant de gravures, les meilleures sont celles de Gill, de Pilotell et de Bertall, mais le seul nom qui reste est celui de Daumier, dont les lithographies antérieures à la guerre de 70 et prophétiques avaient représenté d'une manière saisissante le péril allemand.

La grande guerre de 1914 n'a pas produit dans la caricature un génie capable de l'égaler, mais elle a vu s'affirmer dans ce genre tout un groupe d'artistes bien supérieurs à l'école de la fin du Second Empire. Ils ne sont pas tombés dans la plate convention et la facétie grossière. Ce sont d'excellents dessinateurs. Ils ont employé leur talent à flétrir le militarisme prussien et à protester contre les atrocités allemandes. Ils ont considéré comme un devoir de ne pas passer leurs crimes sous silence, et ont réussi à les retracer d'une manière énergique, capable de les rendre odieux.

C'est par ce caractère de sincérité que leurs images sont belles³. Elles ont un profond accent de conviction. Ce ne sont point là des travaux de commande, réclamés par un service de propagande. L'idée d'une mobilisation des caricaturistes ne pouvait naître que de l'autre côté du Rhin. Cette invention de l'état-major allemand a été révélée par la publication d'une curieuse circulaire⁴ qui préconisait comme une affaire d'une grande importance patriotique la création d'une section chargée de faire paraître dans la plupart des journaux des caricatures contre l'Entente. Il suffit d'étudier la presse française, à laquelle se limite aujourd'hui cette étude, pour se rendre compte que sans avoir besoin d'être militarisés, nos humoristes ont su, tant au front qu'à l'arrière, faire des victimes dans le camp ennemi.

Leur arme est moins l'indignation que l'ironie, mais, en insistant trop sur cette tendance de l'esprit français, on serait porté à soutenir, comme l'a fait

1. *Revue comique*, 15 octobre 1871, n° 1, p. 2.

2. Cf. André Blum, *La Caricature politique en France pendant la guerre de 1870-71* (*Revue des études napoléoniennes*, novembre-décembre 1919).

3. Arsène Alexandre, *L'esprit français : les caricaturistes*; Paris, 1916.

4. *La Propagande par la caricature* (*Le Temps*, 19 septembre 1917).

M. Robert de la Sizeranne¹, que les meilleures planches ne sont pas sur les Allemands, mais sur nous-mêmes. Ce serait négliger toutes ces âpres satires contre la barbarie germanique, alors qu'il faut tenir compte de pièces² qui ne se bornent pas à badiner spirituellement.

Cet art de tuer l'ennemi par le ridicule se manifeste surtout dans les attaques contre le kaiser et le kronprinz³. M. Willette, dans une composition inspirée de la *Légende des siècles*, retrace « le châtiment du barbare » : l'aigle du casque enfonce ses griffes dans le visage de Guillaume, dont le manteau est couvert de sang ; l'empereur est obligé de lâcher le couteau qu'il tenait d'une main⁴. Dans une pièce plus comique, intitulée « Grand théâtre des Folies Wilhelm⁵ », M. Sem représente le kaiser sous l'aspect d'un homme-canon dont le bras gauche est atrophié ; à sa droite, une femme très forte, dame Germania, fait la parade pour la « troupe boche, incomparable dans ses jeux de massacre, de viol, d'assassinat » et crie : « Entrez ! entrez ! Plus fort que l'homme qui a fait rire le shah ! Voilà l'homme qui a fait pleurer le plus de gens ! » Ailleurs, il met en scène le kronprinz environné de cadavres⁶, avec comme titre : « Le Raté ». M. Abel Faivre se moque aussi du « Prince du sang⁷ ». Ailleurs, parodiant le groupe antique du *Laocoön*, il montre⁸ le serpent étouffant dans une même étreinte Guillaume, François-Joseph et le sultan. L'échec du kaiser en 1914 sur la Marne fournit à M. Iribé le thème d'un croquis où l'on voit l'empereur à cheval sur une écrevisse⁹, avec cette légende : « Lohengrin et l'écrevisse. La marche sur Paris. » Dans un autre dessin il prend thème d'un communiqué allemand annonçant un recul des alliés sur les deux fronts pour montrer quel n'en sera pas moins le résultat final¹⁰. Après la chute de Lemberg, M. Hermann-Paul¹¹ fait apparaître derrière le kaiser l'ombre de Napoléon qui lui donne cet avertissement : « Hé ! hé ! la route de Moscou conduit à Sainte-Hélène ! »

1. Robert de la Sizeranne, *La Caricature et la guerre* (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1916).

2. La Bibliothèque et le Musée de la Guerre ont réuni pour la France la plupart des caricatures tirées des grands journaux en les découplant et en formant des répertoires. (Voir l'article de M. Camille Bloch, directeur de cet établissement, dans la *Revue de Paris*, 1^{er} février 1920). M. Grand-Carteret qui prépare une iconographie générale devait comporter une dizaine de volumes. Il faut citer aussi la collection « Les Grands Humoristes » de l'éditeur Pierre Lasitte où vient de paraître un album consacré à M. Forain.

3. John Grand-Carteret, *Kaiser, Kronprinz et Cie*; Paris, 1916.

4. *Le Journal*, 28 septembre 1915. — 5. *Ibid.*, 28 février 1915.

6. *Le Mot*, 19 décembre 1914.

7. *L'Écho de Paris*, 4 mars 1916.

8. *Le Cri de Paris*, 28 août 1915.

9. *Le Mot*, 7 décembre 1914. — 10. *Ibid.*, 6 février 1915.

11. *La Guerre sociale*, 28 juin 1915.

L'image la plus populaire fut celle de M. Ibels : « Attila ou l'impérial Bonnot¹ » dans laquelle le kaiser est déguisé en apache et en souteneur. Elle date de la victoire de la Marne. Les caricaturistes n'ont jamais douté de l'issue de la guerre. L'idée de la chute des Hohenzollern revient souvent dans leurs estampes. Forain² fait ainsi parler le kaiser et le kronprinz : « *Was sagen Sie ? — Dass wir sind dans le lac.* »

Dans un numéro de la *Baïonnette* consacré au « Kaiser rouge »³, M. Ibels

LE PRINCE DU SANG



Cliché de « L'Echo de Paris ».

LE PRINCE DU SANG, DESSIN PAR M. ABEL FAIVRE

donne à l'empereur les traits de Antéchrist avec cette légende : « L'Antéchrist perdra sa couronne et mourra dans la solitude et la démence. » Le même périodique se moque du kronprinz⁴ : M. Léandre y montre le repaire du monstre avec les figures allégoriques de la Débauche, de la Bassesse, de la Lâcheté, de la Cruauté. M. Iribé présente le kaiser sous la forme d'un jouet :

1. *La Guerre sociale*, 29 septembre 1914.

2. *Le Figaro*, 28 juillet 1916.

3. *La Baïonnette*, 8 juillet 1915. — 4. *Ibid.*, 22 juillet 1915.

un diable sortant d'une boîte¹. Ses alliés ne sont pas épargnés non plus. François-Joseph est peint par M. Iribe comme « Le Perd la Victoire² », par M. Benjamin Rabier comme un petit chien dont la queue est prise sous une énorme botte³: « Pas de paix séparée », dit-il, « je suis trop attaché à mon illustre allié. » Le même *magazine* n'est pas plus tendre pour Ferdinand le Menteur⁴. Roi de Bulgarie, empereur d'Autriche, sultan, tous les trois marchent dans le sillage de Guillaume, qui les entraîne dans une course à



FRANÇOIS-JOSEPH. — « VICTOIRES SUR VICTOIRES !!!

A DADA... A DADA !!! »

DESSIN DE M. MARCEL CAPY

l'abîme en leur faisant dire, comme dans une légende de M. Abel Faivre : « Suivons le guide ». François-Joseph autant que le kaiser fait l'objet de pièces d'un esprit mordant. M. Capy le montre, après la chute de Przemyzl, sous l'aspect d'un vieillard gâteux poussé dans une brouette et criant : « Victoires sur victoires !!! A dada !!! »⁵.

Dans une image de M. Iribe intitulée « Sombres heures » l'empereur d'Autriche contemple avec tristesse les aigles impériales dont les blessures sont couvertes d'un pansement : « Quand je pense que j'ai été obligé de les panser avec du taffetas d'Angleterre ! »⁶.

La méthode de culture préconisée par la science

germanique est un des thèmes les plus exploités par l'imagerie. M. Neumont⁷ met en scène un Allemand contemplant des baguettes incendiaires et se demandant : « Qu'est ce qu'il faudrait inventer pour leur prouver la supériorité de notre culture ? ».

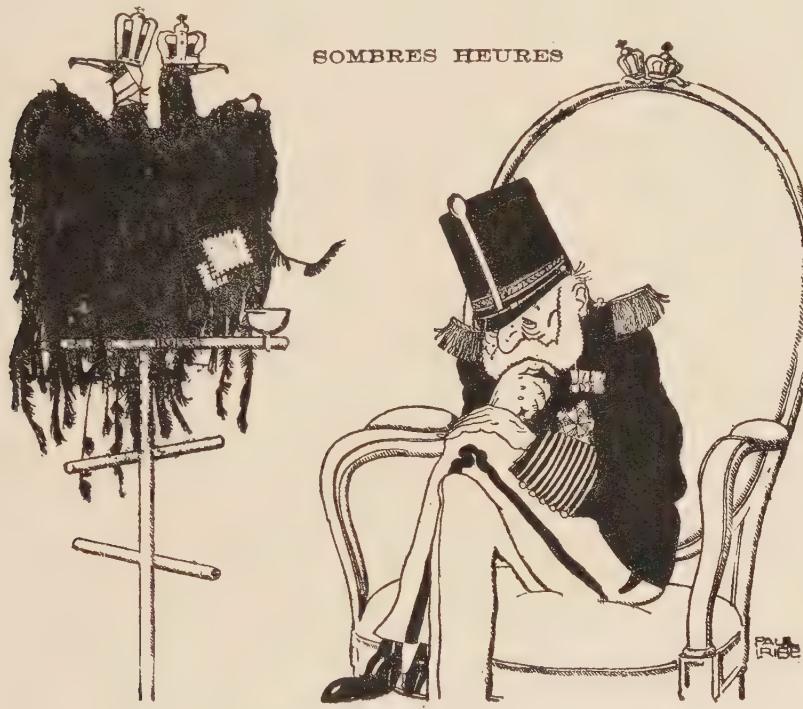
1. *Le Mot*, 2 janvier 1915. — 2. *Ibid.*, 23 janvier 1915.

3. *La Baïonnette*, 15 août 1915, numéro consacré à « l'Impérial Gaga ». — 4. *Ibid.*, 30 décembre 1915.

5. *Le Journal*, 25 mars 1915. — 6. *Ibid.*, 11 juin 1915. — 7. *Ibid.*, 29 juillet 1915.

Ces scènes réalistes ne sont pas des caricatures, mais, suivant l'expression allemande : *Dokumente des Hasses*, titre d'un recueil de caricatures françaises publiées à Munich, des « documents de haine ». C'est une appellation injustifiée, car ce sont souvent des tableaux pris sur le vif où s'exhale la protestation indignée de la civilisation contre la barbarie.

La violation des conventions de Genève et les tirs sur les ambulances fournissent à M. Forain le thème d'une pièce intitulée *La Croix-Rouge* : « Cache ton drapeau, tu vas te faire tuer ! »¹. Ailleurs le même artiste représente des



Cliché du « Journal »

« QUAND JE SONGE QUE J'AI ÉTÉ OBLIGÉ DE LES PANSER
AVEC DU TAFFETAS D'ANGLETERRE ! »

DESSIN DE M. PAUL IRIBE

Françaises de la région du Nord emmenées en esclavage. Un officier allemand regarde l'une d'elles, qui disparaît sous une gerbe de blé dont le poids l'écrase : « Là-dessous », fait-il observer d'un air triomphant, « c'est la fille d'un notaire² ».

Après les femmes, les enfants. Une composition de M. Iribe met en scène un cadavre d'enfant tué par un soldat prussien dont la physionomie rappelle celle de l'empereur. Le sinistre personnage tient encore à la main le revolver

1. *L'Opinion*, 23 janvier 1915.

2. *Le Figaro*, 16 août 1916.

qui lui a servi à mettre à mort le petit innocent, et il s'écrie : « Cet âge est sans pitié ! » Cette attitude de la soldatesque allemande à l'égard des enfants fait l'objet d'une vivante image de M. Hermann-Paul² représentant, en pays envahi, une petite fille près d'un Prussien casqué assis devant un appareil photographique : « Ris, ou je te fais fusiller ! », dit le soudard. MM. Willette³ et Poulbot, dans des images plus atroces, évoquent ces pauvres enfants auxquels les « Boches » assure-t-on, ont coupé les mains. L'un d'eux, agenouillé devant une croix de bois, pleure : « C'est sa main », font remarquer ses camarades⁴. M. Poulbot, dans une autre pièce de la même verve, montre un enfant donnant à boire à un blessé allemand. Cachés derrière les arbres, trois



Cliché du « Journal ».

« COURS DIRE A MAMAN QU'ON EST PRISONNIER DE GUERRE
AVEC LA BOITE AU LAIT ! »
DESSIN PAR M. POULBOT

Boches l'observent : « Laissons-le d'abord donner à boire, nous le tuerons après⁵. » Un autre bambin de M. Poulbot, emmené par un Prussien au moment où il va chercher du lait, dit à une de ses petites camarades : « Cours vite dire à maman qu'on est prisonnier de guerre avec la boîte au lait !⁶ »

Toutes les méthodes scientifiques employées par eux pour terroriser les

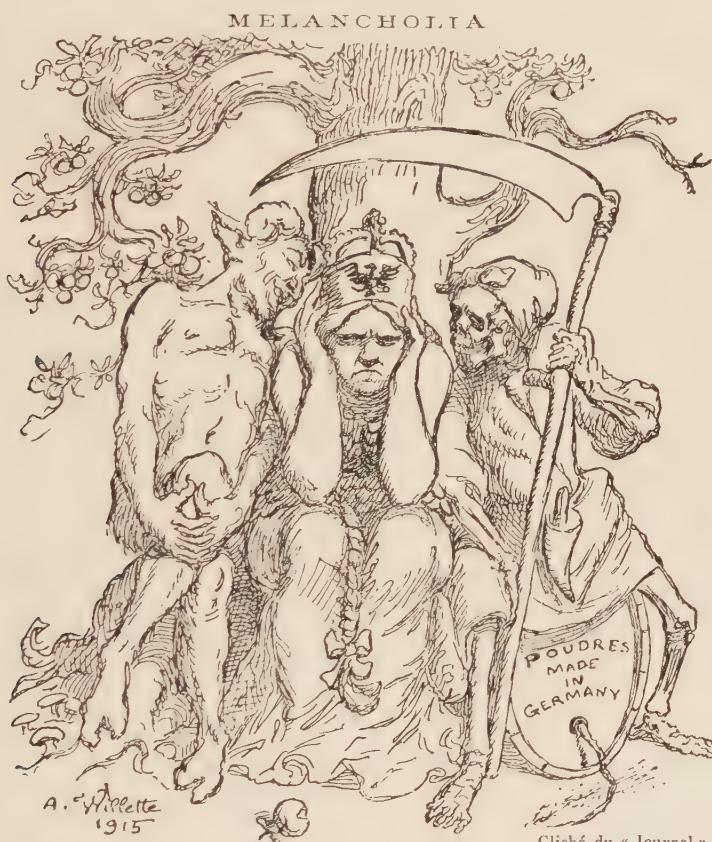
1. *Le Mot*, 9 janvier 1915.

2. *La Guerre sociale*, 28 décembre 1914.

3. *Le Rire*, 30 janvier 1915.

4. *Le Journal*, 8 mai 1915. — 5. *Ibid.*, 16 février 1915. — 6. *Ibid.*, 9 juillet 1915.

populations sont synthétisées dans une planche de M. Willette¹ qui s'inspire de la *Melancholia* de Dürer: « Et puis tu as oublié, ô pieuse Allemagne, que l'arbre de la Science est aussi celui du Mal ! » M. Willette est également impitoyable pour leur invention des gaz asphyxiants²: « Des gaz asphyxiants à cette heure, voilà plus de quarante ans qu'ils nous en ont empestés. » M. Abel Faivre ne les leur pardonne pas plus que le torpillage



« ET PUIS, TU AS OUBLIÉ, Ô PIEUSE ALLEMAGNE, QUE L'ARBRE DE LA SCIENCE
EST AUSSI CELUI DU MAL ! »
DESSIN DE M. A. WILLETTÉ

des neutres par leurs sous-marins³. Toutes ces images, publiées au jour le jour, condamnent la science mise au service du mal et la *kultur* sauvage et barbare : « Rayés de l'humanité », conclut M. Willette⁴. On peut rapprocher

1. *Le Journal*, 18 mai 1915. — 2. *Ibid.*, 3 mai 1915.

3. *L'Écho de Paris*, 2 juillet 1915 et 1^{er} avril 1916.

4. *Le Journal*, 17 avril 1915.

de ces estampes celle de M. Hermann-Paul intitulée « Les témoins à charge » : c'est une fillette noyée recueillie par un Américain qui la porte dans ses bras¹.

Les horreurs et les misères de la guerre, que Callot avait retracées dans des eaux-fortes si libres, sont dépassées en atrocité. Pour émouvoir les Américains avant leur entrée dans la mêlée, M. Forain² leur fait un tableau des dévastations causées et les livre à leurs méditations : « Qu'est-ce que vous diriez si c'était New-York ? » La tristesse des ruines et la douleur des habitants des pays du Nord revenant dans leur village où tout a été détruit fournissent le thème de plusieurs dessins : « C'est un ministre qui vient inaugurer nos ruines ! », montre ici M. Abel Faivre³. Là M. Steinlen⁴ indique la stupeur

Voix d'outre-mer.



Cliché de « L'Opinion ».

LES TÉMOINS A CHARGE
DESSIN DE M. HERMANN-PAUL

de pauvres gens qui, à la vue de pierres informes, s'écrient : « C'est ici chez nous. » La douleur des malheureux enfants dont les pères ont été tués sans qu'on sache où on les a ensevelis est traduite avec un sentiment touchant par cette réponse d'une mère à son fils, dans la légende de M. Abel Faivre⁵ :

1. *L'Opinion*, 6 mai 1916.
2. *Le Figaro*, 27 décembre 1917.
3. *L'Écho de Paris*, 3 septembre 1915.
4. *La Victoire*, 30 mars 1917.
5. *L'Écho de Paris*, 31 octobre 1916.

« Où faut-il prier pour papa, puisqu'il n'a pas de tombe ? — Sur mon cœur. » Pour plaider les circonstances atténuantes, les agresseurs auront beau répéter, comme dans le numéro de la *Baïonnette*¹: « C'est la guerre » ; les plaies demeureront ouvertes après la paix.

L'idée de la mort et celle de la guerre étroitement liées, qui ont inspiré à Dürer, à Holbein, et plus tard à Daumier, des compositions d'un effet si saisissant, règnent dans toutes celles de la guerre 1914-1918. Un critique allemand a entrepris l'analyse de toutes les pièces de

Inquiétude.



Cliché de « L'Opinion ».

« POURVU QU'ILS TIENNENT !... — QUI ÇA ? — LES CIVILS ! »
DESSIN DE M. FORAIN

ce genre antérieures à 1914², mais il n'a pas publié la suite de son travail.

On n'a pas encore fait un catalogue analytique et méthodique des pièces françaises pendant la guerre. Sous les diverses formes où ils ont paru, ces tableaux tragiques et ces spirituels croquis poursuivent un même but : battre en brèche l'ennemi. Les types ridicules dont fourmille l'Allemagne, et que certains magazines comme le *Simplicissimus* avaient rendu populaires, ont été réédités par la *Baïonnette*: les espions³, les femmes

1. *La Baïonnette*, 17 août 1916.

2. Eduard Fuchs, *Der Weltkrieg in der Karikatur bis zum Vorabend des Weltkriegs*; Munich, 1916.

3. *La Baïonnette*, 19 août 1915.

élégantes¹, les officiers², les naturalisés³, les voraces⁴, les Gretchen⁵, les intellectuels⁶, les Fräulein⁷, les voyageurs de commerce⁸. Anges gardiens, habiles placiers en tout genre de « camelote », savants professeurs, militaires fiers de leur stratégie, tous défilent sous les traits de bourreaux dans les régions envahies⁹, à moins qu’ils ne se sentent obligés de lever les mains en criant « *Kamerad !*¹⁰ ».

Le fameux mot de M. Forain : « Pourvu qu’ils tiennent ! — Qui ça ? — Les civils »¹¹, a été repris d’une manière très bien appropriée par M. Sem quelques mois plus tard en l’appliquant aux neutres¹². Il y eut des moments où l’opi-

Un aviatik passe



Cliché du « Figaro ».

« DIRE QU’IL Y A ENCORE DES NEUTRES ! »

DESSIN DE M. FORAIN

nion publique dans les pays non belligérants se sentait ébranlée par les procédés de terreur germanique. M. Abel Faivre traduisit leur sentiment d’effroi dans une planche où il leur fait dire : « Avouez tout de même qu’ils sont bien forts !¹³ ». M. Forain¹⁴ met en scène, au milieu de maisons ravagées par le feu,

1. *La Baïonnette*, 12 août 1915. — 2. *Ibid.*, 7 octobre 1915. — 3. *Ibid.*, 9 septembre 1915. — 4. *Ibid.*, 11 novembre 1915. — 5. *Ibid.*, 20 janvier 1916. — 6. *Ibid.*, 2 mars 1916. — 7. *Ibid.*, 27 juillet 1916. — 8. *Ibid.*, 8 juin 1916. — 9. *Ibid.*, 7 septembre 1916. — 10. *Ibid.*, 9 mars 1915.

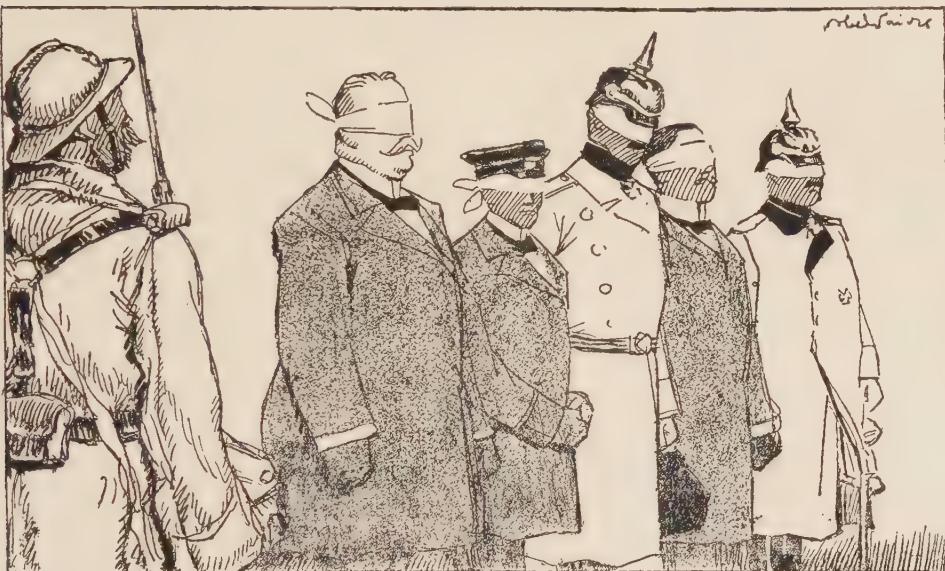
11. *L’Opinion*, 9 janvier 1915.

12. *Le Journal*, 2 juillet 1915.

13. *L’Écho de Paris*, 14 mai 1915.

14. *Le Figaro*, 22 mars 1916.

une femme éplorée qui regarde passer un aviatik en s'écriant avec indignation : « Dire qu'il y a encore des neutres ! » Dans « L'École des neutres¹ », il se demande avec ironie s'ils ne vont pas s'habituer aux incursions d'avions. M. Hermann-Paul les montre prenant enfin une décision : « Diable ! les neutres qui préparent leurs factures !² » C'est peu de temps avant la fin de la guerre ; ils pressentent le moment où les sacrifices de vies humaines consentis par l'Allemagne paraissent devenir inutiles : « Ça monte, Sire », fait observer un personnage de M. Hermann-Paul à l'empereur, qui contemple des monceaux de cadavres, « mais le mark baisse !³ » Le temps n'est plus où un casque prussien s'imposait au respect des populations. « Si les Allemands voulaient



Cliché de « L'Echo de Paris ».

ENFIN ! L'ALLEMAGNE VOIT CLAIR
DESSIN DE M. ABEL FAIVRE

faire appel aux neutres », propose M. Forain, « il faudrait leur donner l'adresse d'Albert I^{er}. »⁴ Tous les mensonges de l'agence Wolff dont se moque M. Abel Faivre⁵ ne peuvent empêcher le pays de connaître la débâcle qui approche. Le kaiser aura beau dire : « Je jure devant Dieu que je n'ai pas voulu la guerre⁶ », il aspire maintenant à la voir finir le moins mal possible, après l'avoir souhaitée « fraîche et joyeuse ». Il se trompait, selon M. Forain : « elle est fraîche, mais pas joyeuse. » Mais maintenant que sonne l'heure des

1. *Le Figaro*, 3 mai 1916.

2. *La Victoire*, 4 janvier 1917. — 3. *Ibid.*, 26 septembre 1918.

4. *Le Figaro*, 29 septembre 1916.

5. *L'Echo de Paris*, 14 mars 1915. — 6. *Ibid.*, 20 juin 1916.

restitutions, M. Hermann-Paul¹ montre que les taches de sang ne veulent pas s'en aller.

La paix ! Il semble que déjà après la défaite de la Marne l'Allemagne l'ait désirée. M. Roubille, dans *l'Opinion*, tournait en ridicule un soldat prussien poursuivant en vain une figure allégorique tenant une colombe.

Dans les premiers mois de 1915, M. Forain² représente des Allemands foulant à leurs pieds des monceaux de cadavres en disant cyniquement : « Messieurs, nous voulons une paix honorable. » Une des meilleures compositions parues

sur ce sujet est celle M. Abel Faivre l'avant-veille de l'armistice : « Enfin ! l'Allemagne voit clair ». Ce sont des parlementaires allemands qui, les yeux bandés, viennent implorer la paix³.

Les conditions qu'ils avaient proposées auparavant étaient indiquées dans une autre composition de M. Abel Faivre⁴ : « Ni annexions, ni indemnités ; nous nous chargeons de votre organisation. » Mais les alliés, d'après le même artiste, avaient une autre note à présenter à leur débiteur : « Ne rien manger et payer l'addition⁵. »



Gliché du « Cri de Paris ».
« COMME C'EST LONG ! »
DESSIN DE M. ABEL FAIVRE

M. Albert Guillaume⁶, reprenant un thème de caricature souvent employé dans diverses périodes de l'histoire, figure l'Allemagne sous les traits d'un malade souffrant d'une indigestion : « Ma pauvre madame Germania », prescrit le médecin, « il faut absolument rendre la Belgique et les morceaux de France et de Pologne que vous avez avalés sans mâcher. Après, nous avise-

1. *La Victoire*, 24 octobre 1918.

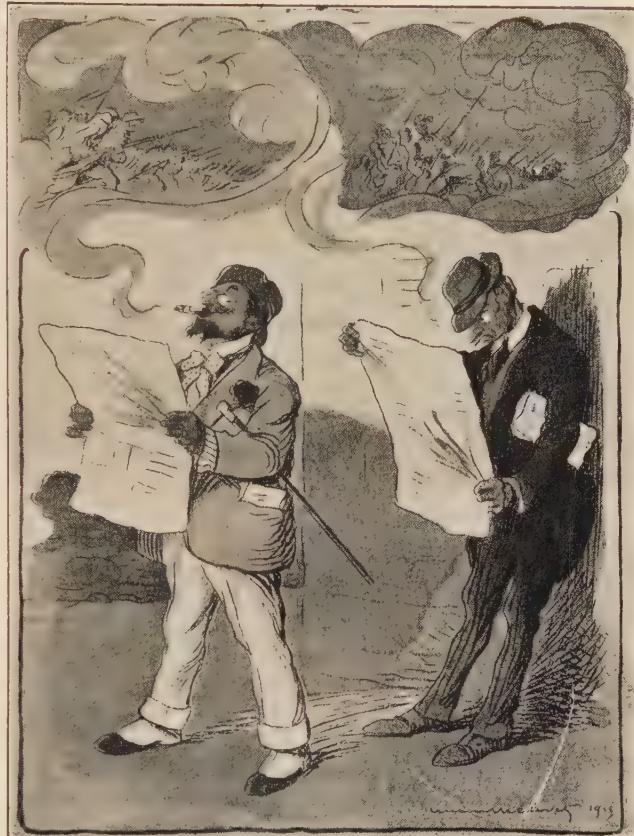
2. *L'Opinion*, 24 avril 1915.

3. *L'Echo de Paris*, 9 novembre 1918. — 4. *Ibid.*, 18 mai 1917. — 5. *Ibid.*, 20 janvier 1917.

6. *Le Journal*, 2 avril 1915.

rons au traitement. » A peine commence-t-on à parler de la Société des Nations qu'ils en sont exclus : « A table », lui fait dire M. Hermann-Paul¹, « nous n'allons pas attendre les Boches. »

Après les Allemands, les plus maltraités par l'ironie de la caricature sont les civils. Ici, le ton change. La satire est moins violente, plus caustique. Le vieil esprit gaulois retrouve toute sa verve. L'idée de la fameuse pièce de M. Forain, rappelée plus haut, sur les deux « poilus » qui se demandent si les civils « tiendront », a été souvent exploitée. M. Abel Faivre l'a reprise deux fois, en attaquant l'administration², qui s'écrie : « Je vous jure que les bureaux tiendront ! », et en montrant l'inquiétude d'un Parisien contemplant la cohue dans les gares lors de la poussée allemande : « Pourvu qu'elles tiennent.... les malles³ ! » Un de ces personnages timorés est représenté par le même artiste étendu dans son lit et lisant son journal, tout en prenant un confortable petit déjeuner : « Comme c'est long !⁴ » dit-il, mécontent, des nouvelles de la guerre. C'est ce type que flétrit M. Forain⁵ reproduisant les réflexions de deux baigneurs qui passent un été de guerre dans une plage mon-



Cliché de « La Baionnette ».

L'OPTIMISTE ET LE PESSIMISTE :
Ils lisent les mêmes journaux
Mais ils n'ont pas le même estomac
DESSIN PAR M. L. MÉTIVET

1. *La Victoire*, 17 août 1917.

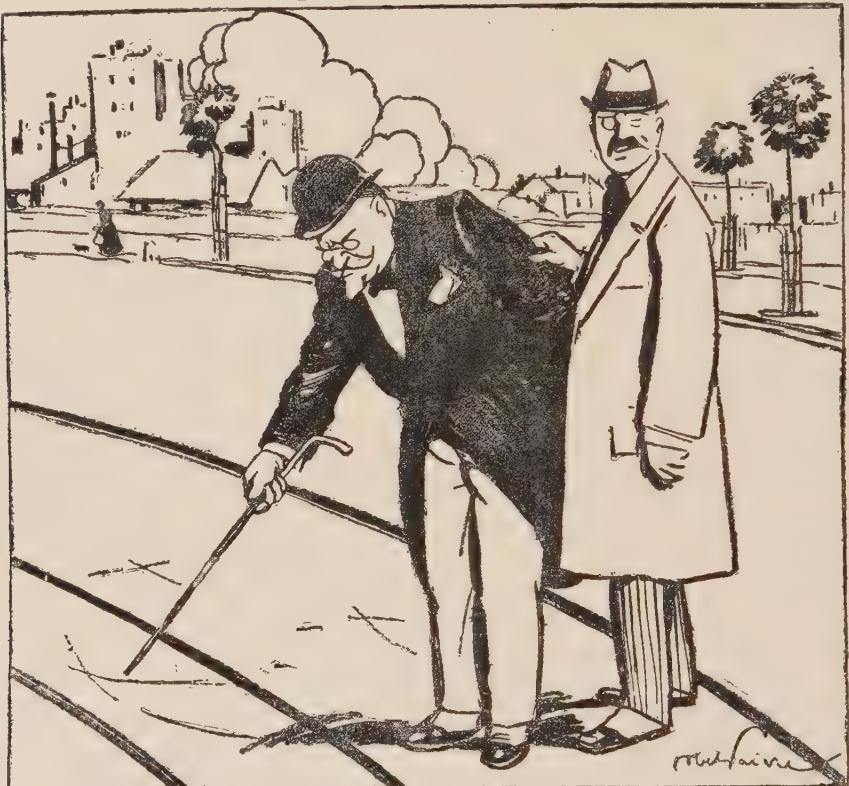
2. *L'Écho de Paris*, 3 août 1915. — 3. *Ibid.*, 25 juin 1918.

4. *Le Cri de Paris*, 25 avril 1915.

5. *L'Opinion*, 3 juillet 1915.

daine : « Qu'on ne compte pas sur nous pour une campagne d'hiver ! » Toutes les restrictions imposées à ceux de l'arrière, si légères en comparaison des souffrances endurées par les poilus, font l'objet d'amères récriminations : « On m'a tué mon mari, mon fils est prisonnier », dit une ménagère dans une composition de M. Hermann-Paul, « mais on ne m'obligera pas à faire maigre¹. » Dans le même journal, une de ses héroïnes proteste en ces termes contre

TACTICIEN



Cliché de « L'Écho de Paris ».

« ... ET LA, VOUS M'ENTENDEZ, JE LES ÉCRASE.

— OUI, MAIS ATTENTION AU TRAMWAY ! »

DESSIN PAR M. ABEL FAIVRE

la vie chère : « 200 francs, des petits pois ! Quelle guerre abominable ! »² M. Abel Faivre tourne en ridicule la peur des dirigeables qui, en survolant les villes, font envier par quelques sots le sort des combattants : « Voyons ! ma tante, » dit un poilu, « vous avez peur des zeppelins. — Tu en parles à ton aise, toi qui es bien à l'abri dans les tranchées ! »³ La *Baïonnette* persifle

9. *La Victoire*, 4 juin 1917. — 2. *Ibid.*, 20 février 1915.

3. *L'Écho de Paris*, 15 février 1916.

les « perruches » qui ne s'occupent que de frivolités malgré le sérieux des événements¹, les « mercantis » qui vendent toutes les marchandises à des prix exagérés², les pessimistes³ comme les optimistes⁴ (M. Métivet), les profiteurs⁵. Les stratèges en chambre qui, le doigt posé sur les cartes de guerre, indiquaient le moyen de gagner sûrement les batailles, offrent des types facilement ridicules. La *Baïonnette*⁶ en présente quelques-uns des plus comiques. M. Abel Faivre⁷ dessine un technicien qui avec sa canne trace un plan au milieu de la rue pour montrer comment il remporte la victoire : « Et là, vous m'entendez, je les écrase », dit-il à son compagnon. « — Oui,

A COTÉ DE LA GLOIRE



Cliché de « L'Écho de Paris ».

« INTOXIQUÉ... PAR LES GAZ ASPHYXIANTS ?

— NON, PAR DES HUITRES, M. LE MAJOR. »

DESSIN PAR M. ABEL FAIVRE

mais attention au tramway ! » répond son interlocuteur⁸. Quelques compléments épigrammatiques sont adressés aux infirmières, aux marraines, aux femmes à la mode. Certains malades d'hôpitaux, par leur genre d'affections, prêtent aussi à sourire : M. Abel Faivre nous montre un alité inter-

1. *La Baïonnette*, 16 septembre 1915. — 2. *Ibid.*, 26 octobre 1916. — 3. *Ibid.*, 23 septembre 1915. — 4. *Ibid.*, 30 septembre 1915. — 5. *Ibid.*, 30 mars 1916. — 6. *Ibid.*, 17 février 1916.

7. *Le Journal*, 9 juillet 1915.

8. *L'Écho de Paris*, 25 mai 1915.

rogé par le major: « Intoxiqué... par les gaz asphyxiants? — Non, par des huîtres, M. le major¹. »

Les enfants eux-mêmes ont une place à part dans le cœur les caricaturistes. M. Poulbot, qui excelle toujours dans ce domaine, aime à mettre en scène des « gosses » jouant à la guerre; l'un d'eux toise avec dédain un bambin plus jeune que lui: « Conduisez-moi c'tengagé spéciaux à sa mère. Il est trop petit! ² » Deux mots de petits enfants à leur grand-père sont de la même verve: « Hein, grand-père, enfoncées les histoires de 70! » dit l'un³. — « Grand-père », demande un autre, « quel âge j'aurai quand la guerre sera finie? ⁴ » Quand elle est terminée, un troisième soupire: « J'aurais voulu voir le commencement. ⁵ » Le début a été raconté par un aîné qui paraît commenter la phrase: « Nous n'avons pas voulu la guerre » par ces mots: « C'est lui qui a commencé, le grand là-bas! ⁶ »

Paroles d'enfant, qui s'apparentent aux mots de « poilus ». C'est dans le milieu des combattants que les dessinateurs français ont su trouver les plus belles expressions. Leurs images ne sont pas des documents de haine comme dans leurs attaques contre les Allemands, ni de spirituelles satires comme dans leurs sarcasmes sur les gens de l'arrière. Ce sont des pièces inspirées d'une haute et profonde philosophie, qui ont un accent de conviction émouvant, s'adressent à la sensibilité, et surtout invitent à penser. Elles sont dominées par l'idée de patrie. Deux soldats de M. Forain⁷ s'expriment ainsi en allant au feu: « Si c'était pour un patron, quelle grève! » En songeant à toutes les souffrances qu'ils endurent, aux blessures qu'ils supportent, aux tristes spectacles auxquels ils assistent, M. Steinlen⁸ évoque le souvenir des soldats du Premier Empire, et les appelle « les nouveaux grognards ». Mais combien ceux de l'an 1917 lui paraissent plus admirables que ceux de Napoléon I^{er} ! Il règne au front un esprit de sacrifice et d'abnégation et un courage extraordinaires pour résister à toutes les épreuves physiques et morales. L'image des croix de bois qui fait pleurer tant de gens les émeut sans briser leur énergie: « Qu'est-ce que tu veux? C'est la vie! ⁹ », dit l'un des « poilus » de M. Forain.

Les diverses formes d'héroïsme sont exaltées par la *Baïonnette* dans des compositions destinées à la masse et qui retracent avec vigueur la grandeur et la servitude de nos soldats¹⁰, de nos aviateurs¹¹, de nos marins¹², de nos

1. *L'Écho de Paris*, 19 octobre 1915.

2. *Le Journal*, 21 janvier 1917. — 3. *Ibid.*, 17 février 1917. — 4. *Ibid.*, 10 novembre 1917. — 5. *Ibid.*, 27 novembre 1918. — 6. *Ibid.*, 22 juillet 1917.

7. *L'Opinion*, 27 février 1915.

8. *La Victoire*, 27 février 1917.

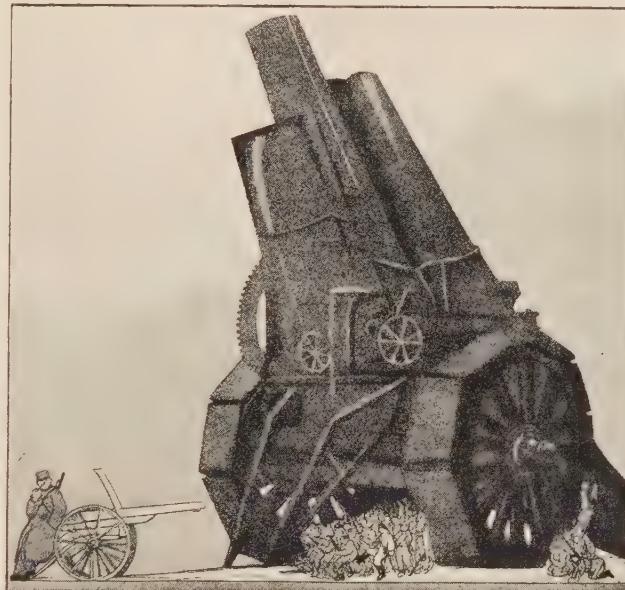
9. *L'Opinion*, 3 avril 1915.

10. *La Baïonnette*, 26 août 1915. — 11. *Ibid.*, 16 décembre 1915. — 12. *Ibid.*, 25 mai 1916.

chauffeurs¹, de nos blessés², de nos prisonniers³. Ce ne sont pas des charges, ce sont des tableaux et des portraits ; mais, par les légendes qui les accompagnent et qui constituent de vives attaques contre l'ennemi, ils appartiennent au domaine de la caricature. Si ces braves se font tuer, ils savent pourquoi, et ils opposent la cause qu'ils défendent à celle de l'Allemand : « Chez nous », dit un des soldats de M. Hermann-Paul⁴, « il y a quarante ans qu'on ne se fait plus casser la g..... pour un empereur. » Il suffit de les voir quitter leur famille au départ des trains pour lire dans leurs regards décidés la volonté de tout endurer pour la victoire. M. Steinlen⁵ excelle à retracer leurs attitudes dans les gares au moment de la séparation : « On ne s'en fait pas », tel est le mot, si souvent répété, qui résume toute leur philosophie. Parmi ces paroles de « poilus », il y en a de poignantes, comme celle que prête M. Hermann-Paul⁶ à un mourant : « Laisse-moi », dit-il au camarade qui l'assiste dans son agonie, « et va dire aux autres de tenir jusqu'au bout. »

De telles compositions n'appartiennent plus au domaine de la caricature, mais elles traduisent une telle ardeur de lutte contre l'ennemi, un tel appel à la justice, qu'elles méritent leur place dans une étude de l'imagerie satirique pendant la guerre.

Les nombreuses pièces qu'a inspirées la résistance de Verdun procèdent de la même veine. M. Grand-Carteret⁷ a réuni beaucoup d'entre elles. On est frappé, en les feuilletant, de leur ton à la fois héroïque et sarcastique. L'idée de la mort qui les domine toutes n'empêche pas l'esprit français de se donner



DAVID ET GOLIATH
DESSIN PAR M. P. IRIBE

1. *La Baionnette*, 27 avril 1916. — 2. *Ibid.*, 1^{er} juin 1916. — 3. *Ibid.*, 9 décembre 1915.

4. *La Victoire*, 10 juillet 1916. — 5. *Ibid.*, 9 mars 1917. — 6. *Ibid.*, 7 janvier 1917.

7. J. Grand-Carteret, *Verdun*; Paris, 1916.

libre cours. Il faudrait citer certaines compositions comme celles de M. Abel Faivre¹: « Si c'est pour calmer leur faim qu'ils veulent Verdun, ils ont trouvé un plat de résistance. » Dans une autre de M. Hermann-Paul², un Allemand exténué se soulève en murmurant : « Mein Gott ! Où suis-je ? A Paris, à Calais ou à Verdun ? » M. Abel Faivre montre le kaiser regardant avec sa jumelle du côté de Verdun, et disant : « Comme c'est loin !³ » L'Allemagne, malgré les sacrifices considérables qu'elle s'impose, trouve, d'après M. Forain⁴, que « la perte en matériel humain est normale ».

Sa défaite est déjà certaine ; comme le prévoyait M. Iribé dans un spirituel dessin opposant, lors de la première bataille de la Marne, le petit David — notre canon de 75 — au gros Goliath allemand⁵, celui-ci a été vaincu par celui-là. De même, dans la presse, le colossal service de propagande ennemie a reçu une chiquenaude qui l'a renversé.

Tous les représentants du rire français ont bien combattu, et la critique aurait grand tort de ne les considérer que comme des imagiers dont le comique réside dans des plaisanteries d'atelier ou dans des types grotesques. Leurs dessins, publiés au jour le jour, n'ont pas une simple valeur documentaire ; ils présentent un intérêt aussi bien artistique qu'historique. Lorsqu'ils clouaient au pilori l'ennemi, ils ne tombaient ni dans l'obscénité ni dans un réalisme dénué de style ; la laideur morale que leurs charges flétrissaient ne leur faisait pas perdre de vue un idéal de beauté qui assure à leurs compositions la tenue et le bon goût.

ANDRÉ BLUM

1. *L'Écho de Paris*, 8 juillet 1916.
2. *La Victoire*, 12 mars 1916.
3. *L'Écho de Paris*, 29 février 1916.
4. *Le Figaro*, 22 novembre 1916.
5. *Le Mot*, 28 novembre 1914.



BALCON EN FER FORGÉ PROVENANT DE LA CHAPELLE DE LA TRINITÉ
PAR PERRAULT
(Palais de Fontainebleau.)

UNE EXPOSITION D'ART ANCIEN A FONTAINEBLEAU¹

La Société des Amis de Fontainebleau, présidée par M^{me} la marquise de Ganay, dont l'activité et le dévouement pour tout ce qui regarde le domaine de l'art sont, comme il convient, hautement appréciés de tous, a organisé l'été dernier une exposition d'art ancien qui nous a semblé mériter d'être signalée aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*¹. Aménagée dans la salle du Jeu de Paume, dont l'origine remonte au règne de Henri IV et qui fut reconstruite en 1732, elle se compose d'œuvres d'art de toutes sortes (tableaux, sculptures, boiseries, meubles, etc.), pour la plupart inconnues du public et qui se trouvaient reléguées soit dans des magasins, soit dans des pièces peu accessibles. Cette intéressante manifestation artistique montre qu'il y a encore des richesses insoupçonnées et d'heureuses découvertes à faire dans nos musées ou dépôts publics.

Une partie des objets exposés dans la salle du Jeu de Paume de Fontainebleau sont hélas ! des fragments d'ensembles mutilés ou détruits, mais ils sont infiniment précieux en eux-mêmes et de plus, tels des témoins éloquents, ils nous font sentir de quelle façon lamentable nos palais nationaux ont été oftensés, saccagés et bouleversés au cours des siècles et particulièrement au xix^e. On les regarde avec pitié,

1. Cette exposition est toujours visible aux personnes qui demandent à la visiter. M. Jean Masson, l'érudit bibliophile et collectionneur bien connu, en a été, avec M. Vincent, ancien brigadier des gardiens du palais, le véritable organisateur et en a publié un catalogue précédé d'une notice historique sur la salle du Jeu de Paume.

peut-on dire, et à leur vue on se sent presque honteux de la barbarie dont ils ont été victimes.

Dans la série des tableaux, les plus belles œuvres ne proviennent pas, à vrai dire



CHASSE AU LION EN CHINE, PAR PATER

(Palais de Fontainebleau.)

du palais. Elles y ont été envoyées en dépôt par le Musée du Louvre à différentes dates. Nous citerons tout d'abord deux toiles, non sans valeur, de Louis Boulogne le Jeune : *Minerve au milieu des sciences et des arts ou la Gloire de François I^r* et *Apollon enseignant la lyre à Hyacinthe*. La première a été peinte en 1700 pour la galerie de François I^r à Fontainebleau même, en même temps qu'une autre figurant *Flore couronnée par Zéphyr* et qui paraît perdue ; la seconde est un dessus de

porte exécuté vers 1688 pour Trianon et dont le pendant (*Apollon et la fille de Glaucus*) se trouve également à Fontainebleau.

La *Chasse au lion et au tigre en Chine*, de Pater¹, et la *Chasse au léopard*, de Lancret, comptent parmi les plus beaux morceaux de l'exposition. Datées de 1736, elles appartiennent à la série très connue des neuf « Chasses en pays étrangers », exécutée presque entièrement cette même année pour la galerie des petits cabinets du roi à Versailles (pièces affectées plus tard à Mme Du Barry) et qui se trouve actuellement



L'AMOUR ENLEVANT PSYCHÉ, PAR CARLE VAN LOO

(Palais de Fontainebleau.)

dispersée d'une façon bien regrettable et répartie, outre le palais de Fontainebleau, entre les musées du Louvre (*Chasse au lion*, de Fr. de Troy), de Toulouse (*Chasse à l'éléphant*, de Parrocet), de Calais (*Chasse au taureau sauvage*, du même artiste,) et d'Amiens (*Chasse à l'ours* et *Chasse à l'autruche*, de Carle van Loo, *Chasse au tigre*

1. Il a figuré dans la vente de la collection du Dr Paul Müller (25 mai 1910) un tableau de Pater représentant le même sujet, mais avec des différences assez sensibles dans certains détails (renseignement communiqué par notre ami G. Brière).

et *Chasse au crocodile*, de Boucher). Cette suite est du plus grand intérêt pour l'histoire de la peinture au XVIII^e siècle et il est grandement à désirer qu'on la réunisse un jour tout entière dans un de nos musées, de préférence, nous semble-t-il, celui d'Amiens qui en possède incontestablement les plus beaux spécimens. Les *Chasses* du musée d'Amiens, données à la Ville en 1802 par le Premier consul pour décorer l'hôtel de ville à l'occasion du Congrès de la Paix, offrent cette particularité d'avoir pour cadres des fragments des boiseries de la galerie où elles figuraient.

De Carle van Loo on devra retenir deux très remarquables dessus de portes représentant *L'Amour enlevant Psyché dans un char attelé de cygnes* et *L'Amour abandonnant Psyché*. M. Engerand a voulu y voir les peintures qui furent commandées à l'artiste en 1747 pour la décoration de la chambre de la dauphine Marie-Josèphe de Saxe à Versailles. Il nous semble qu'il s'agit plutôt de celles que signale Dandré-Bardon, dans sa *Vie de Carle van Loo* (1765), comme étant alors chez le comte d'Artois et qui auraient été exécutées en 1738.

A peu près contemporain de ces dernières est un tableau de Charles-Antoine Coypel qui a pour sujet : *Cléopâtre venant d'avaler le poison qu'elle avait préparé pour Antiochus, son fils, et Rodogune*. Il a été peint en 1749 et fait partie d'une suite de scènes d'opéra, de tragédie et de comédie, toutes dues au pinceau de Coypel et qui furent traduites en tapisserie aux Gobelins.

Arrêtons-nous à présent quelques instants devant un panneau de Jean-Jacques Bachelier intitulé *Les Alliances de la France*. On y voit deux enfants nus tenant un faisceau de drapeaux qui sont ceux des pays alliés de la France pendant la guerre de Sept Ans. Il a été exposé au Salon de 1763 avec deux autres ainsi décrits dans le livret : « *L'Europe savante*, désignée par les découvertes qu'on y a faites dans les sciences et dans les arts. Le roi qui les encourage y est représenté. Le Louvre qui est leur sanctuaire termine l'horizon — *Le Pacte de famille*, représenté par des enfans rassemblés autour de l'hôtel (*sic*) de l'Amitié, qui jurent sur la cendre de Henry IV; leur serment est prononcé par l'Amitié. Un génie élève les portraits des Bourbons vers un palmier, symbole de la gloire. » Ces trois peintures ornaient jadis la salle du dépôt des Affaires étrangères à Versailles (aujourd'hui bibliothèque de la ville). Or, par suite des pratiques absurdes de l'administration d'autrefois, *l'Europe savante* et le *Pacte de famille* ont été, chose à peine croyable, envoyés en 1872 du Louvre à la Réunion ! Les conservateurs de notre grand musée national ignorent actuellement ce qu'ils sont devenus; des recherches vont être faites à ce sujet. Souhaitons qu'on puisse les faire revenir dans un temps plus ou moins rapproché et qu'on les replace ensuite, avec les *Alliances de la France*, aux endroits mêmes où ils se trouvaient à l'origine. La Bibliothèque de Versailles possède d'ailleurs trois autres panneaux de Bachelier, non signés ni datés, figurant *L'Asie*, *L'Afrique* et *L'Amérique*, personnifiées par des enfants. Ils nous rappellent que le même artiste a exposé au Salon de 1761 quatre dessus de portes représentant *Les Quatre parties du monde*, caractérisées par les oiseaux, plantes, fruits et arbres qu'elles produisent; ces œuvres, placées primitivement au château de Choisy, sont actuellement au Muséum d'histoire naturelle à Paris.

C'est pour Fontainebleau même, pour la chapelle de la Trinité, qu'a été commandée par le roi en 1775 une suite de quatorze grandes toiles de forme ovale dont la majeure partie figure actuellement dans la salle du Jeu de Paume et dont les sujets se rapportent tous, sauf un, à la vie de Jésus-Christ. Ces tableaux, exposés au Salon de 1781, tout en n'étant pas de premier ordre, offrent cependant un certain intérêt pour l'histoire de la peinture au XVIII^e siècle. Ils portent les signatures de Jean Bardin, Louis Lagrenée, dit le Jeune, Antoine Renou, Jean-Baptiste Robin, Hugues Taraval et Amédée van Loo.

Nous noterons encore, parmi les peintures, *Diogène brisant sa tasse*, d'Étienne Jeaurat (1717), *La Bonté et la Générosité*, de Louis Lagrenée, — dessus de porte exécuté en 1765 pour le château de Choisy et dont le pendant (*La Justice et la Clémence*) se trouve au Musée d'Autun — une vue d'un *Port* de la Méditerranée de Joseph Vernet (1753), la *Marchande d'Amours* de Vien, peinte en 1763 pour le duc de Brissac, et enfin le *Baisement des pieds de la statue de saint Pierre dans la basilique de Rome* de M^{me} Hortense Haudebourg-Lescot (1813).

Parmi les objets de sculpture figurent de beaux fragments, restés ignorés jusqu'à ce jour, de la « Belle cheminée » de Fontainebleau, terminée en 1599 par Mathieu Jacquet, dit Grenoble. On sait que cette œuvre de dimensions colossales (7^m50 de hauteur sur 6^m50 de largeur) fut démolie en 1725, quand on transforma la salle où elle se trouvait en salle de comédie, et que ses principales parties, sculptées en marbre, sont actuellement réparties entre le Musée du Louvre et le Palais de Fontainebleau. Les fragments, en marbre



LES ALLIANCES DE LA FRANCE
PAR J.-J. BACHELIER
(Palais de Fontainebleau.)

également, dont l'existence vient de nous être révélée, sont le casque de Henri IV, qui était placé au-dessous de la statue équestre du roi, trois chapiteaux, deux consoles à tête d'enfant et le chiffre du roi encadré de deux cornes d'abondance.

L'art de la ferronnerie est aussi représenté par quatre remarquables balcons en fer forgé au chiffre de Louis XV, exécutés en 1741 par le serrurier Perrault pour la tribune royale de la chapelle de la Trinité. Les ornements d'acanthe et les fleurs de lys qu'on y voit sont en cuivre anciennement doré.

La série des boiseries nous fait tout particulièrement saisir à quel point certaines pièces du palais ont été massacrées impitoyablement, sous prétexte de restauration ou d'embellissement ! Certaines d'entre elles sont encore en très bon état, ce qui n'a pas empêché de les remplacer par des neuves ! Ces précieux restes proviennent de la salle de bal, de la galerie de Diane, de la chapelle haute de Saint-Saturnin, de la salle des Gardes, de l'appartement des Chasses, de ceux des Princes et du Dauphin. Ils datent des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. Il est de ces lambris dont on ne saurait trop admirer l'exquise délicatesse, notamment ceux que l'on croit avoir appartenu à l'oratoire aménagé pour la reine Marie Leczinska près de sa chambre, oratoire qui devint plus tard le boudoir turc.

Nous noterons, pour terminer, le buffet d'orgue placé autrefois dans la tribune des orgues de la chapelle de la Trinité et dont l'instrument même porte la signature du célèbre facteur François Cliquot et la date de 1774, le ravissant mobilier du boudoir turc, rentré depuis peu au palais, qui fut dessiné par Percier et Fontaine et exécuté par Jacob en 1805, le beau tapis de Savonnerie fait pour le même boudoir turc, du temps de Marie-Antoinette, enfin deux grandes tapisseries des Gobelins figurant l'*Entrée de Louis XIV dans Dunkerque en 1662* et la *Prise de Lille* par le même souverain en 1667, tissées de laine et de soie entremêlées de fils d'or et qui, exécutées de 1668 à 1671 et de 1671 à 1676 d'après Charles Le Brun et Van der Meulen, appartiennent à la célèbre tenture de l'*Histoire du Roi*. Elles étaient exposées avant la guerre dans l'escalier de stuc du palais.

AMÉDÉE BOINET

Le Gérant : CH. PETIT.

CHARTRES. — IMPRIMERIE DURAND, RUE FULBERT.



OBJETS D'ART ANCIENS

Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe.

ROBIN, GRAVEUR - PARIS

GALERIE MAGELLAN, 9, rue Magellan

EDITORIAL Y LIBRERIA DE ARTE, M. BAYÉS

C. Tallers, 32 (Apartado 418) — BARCELONA (Espagne)

“ VELL I NOU ”

Revue d'art ancien et moderne. Collaboration en plusieurs langues néo-latines. Un fascicule mensuel, de 32 à 36 pages, avec un grand nombre d'illustrations.

Prix de l'abonnement au vol. II, avec supplément n° 1 (comprenant la traduction espagnole des articles rédigés en d'autres langues).

Envoi ordinaire : 30 pesetas. — Envoi recommandé : 33 pesetas.

Prix du vol. I, relié toile (sans supplément), y les compris frais de port : 45 pesetas.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

OUVERTURE D'UNE AGENCE P. L. M. A GENÈVE

L'Agence que la Compagnie des Chemins de fer de Paris à Lyon et à la Méditerranée a décidé de créer à Genève, 3, rue du Mont-Blanc et dont il a été annoncé l'ouverture prochaine, fonctionne depuis le 1^{er} avril.

Cette Agence fournira tous renseignements utiles sur les voyages, délivrera les billets de toutes catégories pour les Chemins de fer français et louera les places de luxe et ordinaires pour les trains P. L. M.

Supplément à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS d'Avril 1921

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général: *M. Charles VIGREUX (O. T.)*

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DEPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ECRITURE ET EDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE: PARIS, 19, rue des Archives. TÉL.: ARCHIVES 16

GALERIE

BRUNNER

11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de

TABLEAUX ANCIENS

ÉDOUARD JONAS

EXPERT PRÈS LA COUR D'APPEL
ET LES DOUANES FRANÇAISES

Place Vendôme, 3

Tél.
Louvre 13-17

OBJETS D'ART & TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8

PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI

ANTIQUAIRE-EXPERT

ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

ANTIQUITÉS PROVENÇALES

Gravures anciennes. — Livres rares

ALFRED DE L'ABBAYE-EYMERIC

51, boulevard de la Madeleine, Marseille

DRYANE

PARFUM NOUVEAU

VIOLET. PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, B^a Bonne-Nouvelle, PARIS.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine. 2 fr. 50

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps. 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. 2 fr.

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 2 fr.

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 2 fr. 50

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 2 fr.

Savon naphtol-soufré, contre pelade, eczémas. 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 19, rue Vignon

THE BURLINGTON MAGAZINE

Les intéressants articles dont la nomenclature suit ont été publiés, avec illustrations, par *The Burlington Magazine*. On peut se les procurer au prix de publication de 8 francs franco, par exemplaire.

PEINTRES ET PEINTURE

La Ligne comme moyen d'expression dans l'art moderne, par Roger Fry.	Nos 189 et 191.
Les Sculptures de Maillol.	" 85.
Paul Cézanne.	" 173.
M. Larionow et le Ballet Russe.	" 192.
Vincent van Gogh.	R. Meyer-Riefstahl 92 et 93.
Les Post-Impressionnistes.	A. Clutton-Brock. 94.
Post-Impressionnisme et Esthétique.	Clive Bell 118.
Cézanne.	Maurice Denis. 82 et 83.
Paysages de Maris Matthew.	C. J. Holmes. 48.
La Représentation de l'École anglaise au Louvre.	P. M. Turner. 48 et 51.
Paysages de Wilson Richard.	C. J. Holmes. 33.
Puvis de Chavannes.	Charles Ricketts. 61.
Le rang de Blake dans l'art anglais..	Robert Ross. 39.
Portraits dramatiques.	Claude Phillips. 35.
Alphonse Legros.	Charles Holroyd. 107.
David et ses élèves.	Camille Gronkowski. 122 et 123.
Jean-François de Troy.	Claude Phillips 162.
Le Nouveau mouvement artistique dans sa relation avec la vie.	Roger Fry. 176.
L'Art préhistorique..	G. Baldwin Brown 158.
Degas.	Walter Sickert. 175.
Degas : Souvenirs.	Georges Moore 178 et 179.
Aquarelles de Rossetti de 1857.	Roger Fry. 159.

ART CHINOIS

Bronzes archaïques chinois.	par C. J. Holmes. 25.
Un Bouddha bronze primitif	Hamilton Bell. 135.
Autel Tuan-Fang.	" 149.
La Sculpture Chinoise sur pierre à Boston.	F. W. Coburn 103.
L'Art bouddhique en Extrême-Orient	R. Petrucci 93.
Porcelaines de la Famille verte	Sir W. H. Bennett 18.
La Porcelaine chinoise Eggshell, avec marques	S. W. Bushell. 41 et 42.
La Collection de porcelaines de Chine de Richard Bennet.	Roger Fry. 99.
Porcelaine des dynasties Sung et Yuan.	R. L. Hobson. 73, 74, 75, 77 et 80.
Sur un groupe de porcelaines de Chine.	F. Perzynski 91, 93, 96 et 120.
Origine et développement de la porcelaine de Chine.	Edward Dillon 61 et 62.
La Littérature sur la poterie chinoise.	B. Rackham 167.
La Poterie Tang et ses dernières affinités classiques.	Hamilton Bell. 139.
Le Vase avec inscription de la collection Dana.	F. S. Kershaw 129.
Porcelaine chinoise de la collection Davies.	R. Petrucci 123.
Poterie coréenne de la collection Davies	" 116.

On est prié, en faisant la commande, de désigner le numéro de l'exemplaire.

Depuis sa fondation qui date de 1903, *The Burlington Magazine* a constamment progressé dans l'estime du public. Il compte au nombre de ses collaborateurs les écrivains les plus compétents non seulement d'Angleterre, mais aussi de France, d'Italie, d'Espagne, de Hollande, de Belgique et d'Amérique et il est reconnu unanimement comme une des principales revues d'art du monde entier.

Prix de l'abonnement annuel (index semestriels compris) : 100 francs franco de port.

Le Numéro : 8 francs franco.

THE BURLINGTON MAGAZINE, 17, Old Burlington Street, London W. I.

Publication mensuelle illustrée pour amateurs.

REPRÉSENTANT A PARIS : P. M. TURNER, 5, rue de Stockholm.

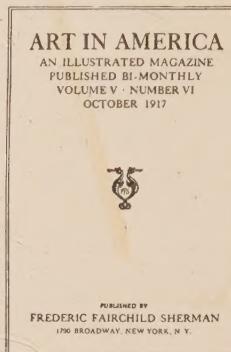
FREDERIC FAIRCHILD SHERMAN, 1790, Broadway, NEW-YORK
 (États-Unis d'Amérique)

ART IN AMERICA

Revue bi-mensuelle illustrée

L'année : 6.60 dollars.

Le seul périodique en Amérique consacré à l'étude scientifique et à la critique d'art. Il offre les dernières conclusions des plus grandes autorités vivantes, en articles fondés sur les recherches originales et contenant de nouveaux renseignements de réelle valeur. La plus pratique, la meilleure revue d'art publiée en Amérique.



PEINTURES VÉNITIENNES EN AMÉRIQUE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 110 planches photographiques hors texte. Net : 6 dollars, franco : 6 d. 20.

« L'un des ouvrages les plus significatifs de critique reconstitutive parmi ces dernières années sur la peinture italienne. »
(The Dial.)

ESSAIS SUR LA PEINTURE SIENNOISE

par BERNHARD BERENSON

Petit in-4°. Frontispice en photogravure, 64 planches photographiques hors texte. Net : 5 dollars, franco : 5 d. 15.

« Il a le don, comme un véritable maître, de donner de l'esprit et du ton à tout ce qu'il écrit. »
(New-York Times.)

COLLECTION DES ARTISTES AMÉRICAINS

Volumes soigneusement imprimés sur papier à la forme, richement illustrés de planches en photogravure. Tirage limité

	Prix en dollars
ALEXANDER WYANT, par Eliot Clark.	15 »
WINSLOW HOMER, par Kenyon Cox.	15 »
GEORGE INNESS, par Elliott Daingerfield.	15 »
HOMER MARTIN, par Frank J. Mather, Jr.	15 »
R. A. BLAKELOCK, par Elliott Daingerfield.	10 »
CINQUANTE PEINTURES de Inness.	25 »
CINQUANTE-HUIT PEINTURES de Martin..	20 »
SOIXANTE PEINTURES de Wyant.	25 »
ALBERT P. RYDER, par Frederic Sherman.	20 »

PEINTRES AMÉRICAINS

d'HIER ET D'AUJOURD'HUI
 par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 30 planches photographiques
 Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.
 « Lumineux et bien écrit. Intéressant pour l'artiste et l'amateur. »
(Cincinnati Enquirer.)

**PAYSAGISTES ET PORTRAITISTES
 D'AMÉRIQUE**

par FREDERIC F. SHERMAN

In-12. Frontispice en photogravure et 28 planches photographiques
 Net : 3 dollars, franco : 3 d. 10.
 « M. Sherman s'attache au sens spirituel et intellectuel des œuvres. Il nous aide à en reconnaître les beautés et à pénétrer le sentiment des artistes. »
(Detroit Free Press.)

LES DERNIÈRES ANNÉES DE MICHEL-ANGE

par WILHELM R. VALENTINER

In-8°. Illustré de planches en collotype. 300 exemplaires sur papier à la forme. Net : 7 d. 50.
 « Personne n'a fait revivre à nos yeux, à un tel point, le mystérieux géant de la Renaissance. »
(New-York Times.)

INITIATIONS

par MARTIN BIRNBAUM

In-8°. Illustré, à tirage limité. Net : 5 dollars, franco ; 5 d. 15.
 « C'est un plaisir d'être mis au courant des dernières nouveautés par un guide qui sait éviter le pédantisme et garder la mesure. »
(The Review.)

MOSAIQUES

décoratives
 en Email et Ors
 Dallages en Marbre
 et Grés Cérame

—• GUILBERT-MARTIN •—

René Martin & C^{ie}-S^{rs}

• 20. RUE GÉNIN. S^e DENIS. seine •

TABLEAUX MODERNES AQUARELLES - PASTELS - DESSINS

PAR

BAIL, BARYE, BOMPARD, BOUDIN, F. BREST, BRISSET,
CHARLEMONT, CARRIÈRE, CAZIN, CHECA, COROT, DE DREUX, DEGAS,
DELPY, DIAZ, FANTIN-LATOUR, J. FLANDRIN, FORAIN, C. GUYS,
GUILLAUMIN, HARPIGNIES, HENNER, E. ISABEY, JACQUE, JONGKIND
G. LA TOUCHE, LEBASQUE, LEBOURG, MAILLOT, R. MÉNARD,
MONET, G. MOREAU, BERTHE MORISOT, ROLL, ROYBET, TH. ROUSSEAU
L. SIMON, TASSAERT, VALLOTTON, WASHINGTON, ZIEM, ETC...

Appartenant à divers amateurs

VENTE GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze, 8

Le Vendredi 29 Avril 1921 à 2 heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart

EXPERT :

M. André SCHOELLER
Directeur Général des Galeries Georges Petit
8, rue de Sèze

EXPOSITIONS { Particulière le Mercredi 27 Avril
{ Publique le Jeudi 28 Avril } de 2 heures à 6 heures.

TABLEAUX ANCIENS

PAR

CARESME, VAN GOYEN, HERRERA, HUET, KAUFFMANN, LAGRENÉE,
LALLEMAND, LARGILLIÈRE, DE MACHY, MARTIN,
H. ROBERT, SANTERRE, SPRANGER, VALLIN, VINCENT, ETC.

AQUARELLES - DESSINS - GRAVURES

Dépendant de la succession de M. F...

et appartenant à divers amateurs

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE 1, le Mercredi 27 Avril 1921

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^e L. GARNAUD
115, Faubourg Poissonnière

M^e F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart

EXPERT : M. Jules FÉRAL, 7, rue Saint-Georges.

EXPOSITION PUBLIQUE : le Mardi 26 Avril 1921, de 2 heures à 6 heures.

COLLECTION DE FEU MADAME RIGAUD

(2^e partie)

DENTELLES & BRODERIES

des XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles

POINTS DE FRANCE & POINTS D'ARGENTAN

Points d'Alençon, Angleterre, Burano, Venise, Espagne, Flandres, Gênes, Milan
Valenciennes, Chantilly, Dentelles Russes

MOUCHOIRS, ÉVENTAILS, DENTELLES & OBJETS D'AMEUBLEMENT

Nappes - Chemins de table - Couvre-lits - Draps brodés

ROBES D'ENFANTS - COSTUMES DE COUR - AUBES - ROCHETS & CHAPES

Vente après décès GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Le Lundi 9 et Mardi 10 Mai 1921, à deux heures.

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart, 6

EXPERTS :

M. A. LEFÉBURE
8, rue de Castiglione, 8

EXPOSITIONS : { PARTICULIÈRE : Le Samedi 7 Mai 1921, de 2 heures à 6 heures.

PUBLIQUE : Le Dimanche 8 Mai 1921, de 2 heures à 6 heures.

COLLECTION DE M. CORMIER (de Tours)

DESSINS par GIOVANNI-DOMENICO TIEPOLO

Vente GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Le Samedi 30 Avril 1921, à deux heures

COMMISSAIRE-PRISEUR :

M^e F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart, 6

EXPERT :

M. JULES FÉRAL
7, rue Saint-Georges, 7

EXPOSITIONS : { PARTICULIÈRE : Le Jeudi 28 Avril 1921, de 2 heures à 6 heures.

PUBLIQUE : Le Vendredi 29 Avril 1921, 2 heures à 6 heures.

BIBLIOTHÈQUE DE M. H. D.

LIVRES ILLUSTRÉS

du XVIII^e siècle et du début du XIX^e

FIGURES, VIGNETTES ET DESSINS

VENTE HOTEL DROUOT, SALLE N° 8

Les Lundi 2, Mardi 3 et Mercredi 4 Mai 1921

COMMISSAIRE-PRISEUR : M^e F. LAIR-DUBREUIL, 6, rue Favart
assisté de M. Henri LECLERC, Libraire, 219, rue Saint-Honoré